Зигфрид Кракауэр.
Природа фильма.
Реабилитация физической реальности.

Сокращённый перевод с английского Д.Ф.Соколовой

Москва, «Искусство», 1974

Отсканировано: Андрей Стволинский (Baader@mail.ru), апрель 2007

ЗИГФРИД КРАКАУЭР - ТЕОРЕТИК КИНОИСКУССТВА

Самое молодое искусство—кино настойчиво стремится определить свое место в человеческом обществе и в семье других искусств. Ощущая себя детищем двадцатого века, эпохи неслыханных технических достижений, кино осознает и свои неразрывные связи со всей многовековой художественной культурой, стремится унаследовать опыт и традиции литературы и 'других искусств, заявляет себя их продолжателем, наследником, а порою даже и заместителем в духовном мире человечества.

За три четверти века своего существования кино прошло сказочно плодотворный путь. От забавного феномена движущейся фотографии до синтетического — звукового, цветового, объемного, Широкоэкранного зрелища, от робких попыток фиксировать внешнее Движение до дерзкого проникновения в глубины человеческих характеров, в сущность исторических событий, в сложность социальных процессов. Развитие и обогащение выразительных возможностей кино еще далеко от завершения: стереоскопичность еще ждет своего технического усовершенствования, экран готовится менять свои очертания по воле художника, телевидение несет киноискусству и свою безграничную массовость и еще неизведанные творческие возможности. Поэтому кино непрерывно выдвигает новые и новые задачи как перед художниками, создающими произведения искусства, так " и перед теоретиками, осмысляющими их сущность, специфику, значение, перспективы.

По стремительности развития кино напоминает скорее не искусство, а новые области науки — атомную физику, электронику, космонавтику. Поэтому теоретическое осмысление практики для него особенно важно.

Осмыслить сущность и специфику киноискусства в процессе его

столь бурного развития — весьма нелегко. Поэтому теоретические обобщения, сделанные несколько десятилетий назад и казавшиеся тогда поразительными открытиями, теперь представляются нам и наивными и, во всяком случае, недостаточными, неполными. Но тем дороже ценятся

те частицы истины, которые ранние исследователи сумели добыть, тем больше наше уважение и благодарность к этим исследователям.

Итальянец Ричотто Канудо, еще в десятых годах доказавший,

что кино есть самостоятельное «седьмое» искусство; француз Луи Деллюк, еще в двадцатых годах нащупавший специфические возможности кино и давший им довольно туманное название «фотогении»; русский Лев Кулешов, на основании собственного творческого опыта объявивший сущностью киноискусства монтаж; немец Рудольф Хармс, пытавшийся применить к кино научные методы гегелевской эстетики,— все они и еще многие — Урбан Гад, Жан Эпштейн, Дзига Вертов, Ганс Рихтер, Александр Вознесенский, Виктор Шкловский, Эрик Эллиот, Фредерик Талбот — сделали очень многое для понимания кино, еще когда оно было немым и монохромным. Их открытия привели к созданию подлинно научной теории кино в трудах Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина и Белы Балаша. И хотя крупнейшие эти теоретики не сразу решили все многочисленные проблемы киноискусства, хотя их творческий путь был сложен и порой противоречив, все же они создали свои теории на основе марксистско-ленинской философии и в значительной мере на основе творческой практики советского кино. И сегодня нет и не может быть серьезного исследования в области киноискусства, которое не опиралось бы на Эйзенштейна, Пудовкина и Балаша — первых классиков кинематографической теории.

Это, конечно, не значит, что вопрос исчерпан, проблема решена. И в Советском Союзе и за рубежом выходит немало интересных исследований о киноискусстве. Немец Рудольф Арнхейм, англичане Джон Грирсон и Пол Рота, итальянцы Луиджи Кьярини и Гвидо Аристарко, французы Андре Базен и Жан Митри, американцы Говард Д. Лоусон и Ричард Гриффит — всех имен не назовешь! — внесли очень многое в различные аспекты — эстетический, социологический, исторический — изучения киноискусства. Их книги в большинстве своем переведены на русский язык и вошли в обиход советского киноведения. Теперь Мы знакомим читателя с книгой одного из самых крупных зарубежных киноведов — Зигфрида Кракауэра.

Эстетик, социолог, искусствовед и беллетрист, Зигфрид Кракауэр родился во Франкфурте-на-Майне в конце девяностых годов прошлого века. По странной прихоти он никогда не сообщал даты своего рождения. Двадцатые годы в Германии были периодом его плодотворной и многообразной литературной деятельности. Он создает одну из первых солидных теоретических работ о социологии («Социология как наука», 1925), конкретное социологическое исследование о немецких клерках, «белых воротничках» («Служащие», 1930), публикует роман «Гинстер» (1928) и выступает в течение двенадцати лет как постоянный кинокритик авторитетной буржуазно-либеральной газеты «Франкфурте цейтунг». Наряду с многочисленными рецензиями он публиковал и обобщающие статьи, в которых исследовал социальные функции и эстетические особенности киноискусства. В этих работах Кракауэр последовательно развивает положение позитивистской социологии Э. Дюркгейма, но испытывает и несомненное влияние марксизма.

Приход к власти фашизма заставляет Кракауэра эмигрировать во Францию. Там, после долгого молчания, он выпускает книгу «Орфей в Париже» (1937) о творчестве Жака Оффенбаха, в которой интересно связывает успех жанра оперетты с укреплением господства финансового капитала и с культурной атмосферой в период диктатуры Наполеона III.

Вторжение фашистов во Францию вынуждает Кракауэра эмигрировать в США. Там он получает место помощника директора фильмотеки Музея современного искусства в Нью-Йорке и углубляется в изучение немецкого кино от его зарождения до геббель-совских попыток кинопропаганды. Эта работа выливается в книги «Пропаганда и гитлеровский военный фильм» (1944) и «От Калигари до Гитлера» (1948) —фундаментальную монографию о немецком киноискусстве.

Методологически «От Калигари до Гитлера» близка марксизму. Кракауэр придает основополагающее значение социальным условиям, в которых развивалось кино Германии, тем явлениям политико-экономической и нравственной жизни народа, которые порождают идеи, одухотворяющие фильмы. Правда, Кракауэр не говорит с Достаточной ясностью о классовой борьбе, о противоречиях капиталистического общества, о борьбе двух начал в буржуазной культуре и не уделяет достаточного внимания идеям немецкого революционного пролетариата, несомненно влиявшим на реалистические, "Регрессивные течения в немецком кино двадцатых годов. Он пытается дать характеристику некоей общенациональной психологии немцев в период от поражения в первой мировой войне до гитлеровского путча. Но Психологические процессы, умонастроения он тесно увязывает с социально-экономическим положением немецкого народа.

Кракауэр справедливо считает, что кино отчетливее, чем другие искусства, может выразить умонастроения целого народа. Причины этому — массовость кино («Обращенность, — по его выражению, — фильма к человеческой массе, стремление удовлетворить, из коммерческих соображений, вкусы зрителей»), а также коллективный характер творчества в кино. И хотя нельзя полностью согласиться с его утверждением, что коллективный труд съемочной группы стирает отпечатки индивидуальности, все же замеченные им связи массовости фильма с коллективным принципом его создания — несомненны.

Уверенно и свободно рисует Кракауэр широкую панораму немецкого кино двадцатых годов, точно выбирая для углубленного анализа важнейшие художественные течения и наиболее характерные фильмы. Прослеживая формирование экспрессионизма от фильма Пауля Вегенера «Пражский студент» (1913), он дает глубокий философский и художественный анализ «Кабинета доктора Кали-гари» Роберта Вине (1919), связывая его с послевоенным хаосом и настроениями подавленности и растерянности, с идеалистическими концепциями «автономного индивидуума» и бегства от действительности, а также с политической трусостью и конформизмом.

Анализируя далее фильмы Фрица Ланга, Фридриха Мурнау, Георга Вильгельма Пабста и других крупнейших режиссеров, Кракауэр показывает, как экспрессионизм и другие декадентские течения,

питаемые идеалистической философией и социальной растерянностью, вступают в борьбу с традициями реалистического искусства.

В мотивах насилия, тирании, рока, хаоса, покорности или заранее обреченного бунта исследователь видит выражение тех общественных настроений, которые подготовили почву для победы фашизма. Жуткие, зловещие герои, казавшиеся порождением бредовой фантазии, обрели плоть и кровь в годы гитлеризма.

Не со всеми оценками Кракауэра можно согласиться. Порой он мечется от прямолинейных определений вульгарного социологизма к зыбким догадкам психоанализа, порой его характеристики звучат произвольно, излишне категорично. Это последнее качество и вызвало резкую полемику со стороны Фрица Ланга и других творческих работников. Эмигранту-антифашисту Фрицу Лангу нелегко было прочесть, что его фильмы невольно содействовали пропаганде национал-социализма; убежденному реалисту Г.-В. Пабсту нелегко было согласиться, что действительность он изображал недостаточно правдиво. Не соглашались они и с принижением индивидуальности художника, его роли в коллективной работе над фильмом. Но, так или иначе, при всей своей дискуссионности книга Кракауэра «От Калигари до Гитлера» до сих пор является не только самой серьезной работой о немом немецком кино, **но и** одной из самых глубоких монографий мирового киноведения.

В течение пятидесятых годов Кракауэр работает в отделе прикладной социологии Колумбийского университета, в результате чего появляется книга «Психология сателлита» (1958), продолжает он и активную киноведческую деятельность, печатая статьи в американских, французских, английских журналах, в том числе таких серьезных, как «Репортер», «Меркюр де Франс», «Ревю интернасьональ де фильмоложи», «Сайт энд Саунд».

В 1960 году выходит его основной киноведческий труд «теория фильма» («Природа фильма»), вскоре переведенный на многие языки. Многие киноведы — американец Ричард Гриффит, англичанин Пол Рота, итальянец Гвидо Аристарко, француз Жан Митри — считают ее самой значительной работой по теории кино и во многом отираются на нее в своих исследованиях.

После выхода и успеха своей книги Зигфрид Кракауэр покинул Америку, вернулся на родину, во Франкфурт, где и скончался в ноябре 1966 года.

«Природа фильма» состоит из введения, посвященного проблемам фотографии, и трех разделов, первый из которых дает общую характеристику кино как искусства, второй трактует проблемы истории и фантазии в кино, творчества актера, диалога, шумов, музыки, а также вопросы восприятия фильмов зрителями. Третий раздел посвящен проблемам сюжета и композиции фильмов и характеристике экспериментальных, документальных фильмов и фильмов, основанных на произведениях литературы. Завершающая глава, названная «Кино в наше время», делает общие выводы и пытается сформулировать основополагающие гносеологические и социальные качества кино.

Несмотря на капризное, произвольное построение и довольно сложный, перегруженный философской терминологией язык, книга читается с большим интересом. Анализы фильмов остры и убедительны, вкус автора взыскателен, а умение проводить главную мысль в разных аспектах, рассматривая ее с разных сторон, придает книге цельность и убежденность.

Какова же основная, ведущая мысль этой книги?

Она сформулирована в подзаголовке — «Реабилитация физической реальности» (в киноведческой литературе встречались и другие переводы этой основной формулы: «Возврат к материальной действительности», «Реабилитация материальной действительности». Реальную действительность Кракауэр называет и «физической реальностью», и «материальной реальностью», и «реальностью кинокамеры», и «видимым миром»).

«Фильмы выполняют свое подлинное назначение тогда, когда они запечатлевают и раскрывают физическую реальность»,— очевидно, что Кракауэр исходит из признания объективного существования действительности, возможности ее познания и отражения средствами искусства. Это сближает Кракауэра с марксистской эстетикой. Идеалистическая, субъективистская позиция большинства современных зарубежных теоретиков искусства приводит их к утверждению свободы художника от жизни, независимости искусства от действительности. Кракауэр же твердо стоит на материалистической позиции, утверждает в искусстве реализм,, По его мнению, современному обществу свойственно оскудение внутреннего мира человека, а современному человеку — отчужденность от окружающей жизни, и кино с его способностью делать невидимое заметным может возвращать человека в реальный мир, к материальной действительности. Это и делает кино социально значительным фактором. И в этом мы можем с Кракауэром согласиться.

Причины неразрывной связи кино с реальностью Кракауэр видит в фотографической природе кино, в происхождении кино от фотографии. И здесь мы можем согласиться, но остановиться на этом, как делает Кракауэр, значило бы ограничить, сузить понимание реализма и понимание специфических выразительных возможностей киноискусства.

И чем дальше развивает Зигфрид Кракауэр **свою** мысль, тем больше находим мы явных расхождений, тем больше хочется с ним спорить.

В первой главе своей книги Кракауэр рассуждает о фотографии, запечатлевающей и раскрывающей объективную реальность. И если даже полная объективность недосягаема, фотограф стремится к ней, а не к самовыражению, не к интерпретации. Именно для возможно более полного и точного раскрытия действительности фотограф использует ракурс, оптику, освещение, качество пленки, и, так как стремление к реальному вовсе не противоречит стремлению к творчеству, фотография является искусством.

Фотографию Кракауэр считает первоосновой киноискусства. Поэтому главной специфической чертой киноискусства он считает раскрытие действительности без принесения ее в жертву внутреннему видению или

самораскрытию художника. И, несмотря на то, что полная объективность невозможна и здесь, художник кино должен стремиться к наиболее полному и объективному раскрытию действительности.

Здесь возникает возможность для спора с талантливым исследователем. Соглашаясь с ним относительно фотографии как первоосновы искусства, мне хотелось бы подчеркнуть, что кино далеко уходит от своей первоосновы благодаря синтетичности. Рассуждения выглядят так, будто бы кино осталось немым. А звук — живое слово, музыка и даже реальные шумы жизни — может служить не столько для объективного раскрытия, сколько для интерпретации, осмысления, трактовки реальности. Да и если даже рассматривать только немое кино, монтаж, сюжетостроение, актерская игра далеко уводят киноискусство от его фотографической основы. Поэтому советские теоретики Кулешов, Эйзенштейн, Пудовкин считали главным специфическим средством кино монтаж, а Эйзенштейн особенно настаивал на синтетической природе кино, на его полифонических возможностях.

И, кроме того, в различных видах и жанрах кино главенствующее положение могут занимать разные элементы. Фотографичность Преобладает в документальном фильме, нарушение жизненных норм — в комедии, психология героев — в драме, сюжетные хитросплетения — в детективе и т. д. и т. п.

Кракауэр явно недооценивает звук, следуя в этом за другим немецким теоретиком—Р. Арнхеймом, который в своей книге «Кино как искусство», написанной в 1958 году (у нас издана в 1960 году), остался на позициях «великого немого». Кракауэр не столь консервативен, но некоторые главы его книги благодаря недооценке звука кажутся несколько старомодными. Кракауэра порой больше волнует доказательство аксиомы, что кино является искусством, чем исследование новых средств этого искусства. "Когда в начале двадцатых годов Бела Балаш с юношеской страстностью обрушивался на ретроградов, не признающих кино за искусство, это было прекрасно, прогрессивно, в этом было даже нечто героическое. Когда же в начале шестидесятых годов Кракауэр тоже подробно доказывает принадлежность кино к семейству муз, никто с этим спорить не станет. Важно не торжественное признание кино, а установление отношения этого искусства к действительности.

Советские теоретики видели в кино богатейшие возможности для интерпретации действительности, для выражение своего отношения к миру, своих идей. Кракауэр выдвигает на первый план совершенно иные качества, называемые им «природными склонностями» кинематографа. Эти склонности — стремление к изображению случайного, отображению непредвиденного, незавершенного, стремление к «неинсценированной реальности», к изображению жизни в ее непрерывности и «естественной неопределенности». Из этих склонностей Кракауэр выводит и свои требования к фильмам — быть нейтральными, непредвзятыми, объективными в изображении жизни.

Рассматривая развитие киноискусства, Кракауэр прочерчивает в нем постоянное противоборство двух тенденций — люмьеровской и

мельесовской. Изобретатели кино — Люмьеры — в своих ранних маленьких фильмах строго придерживались объективного изображения фактов — вот работницы выходят из фабричных ворот, вот прибывает к платформе поезд, вот приятели играют в карты. И даже когда в «Политом поливальщике» Люмьеры пытались сложить сюжет и наметить характеры, они не изменяли неинсценированной реальности.

Совсем иначе понимал возможности кино Мельес. Он уводил зрителя в мир фантазии, в мир условных образов, заимствованных в театре, цирке, балагане. Лик луны строил гримасы, а когда в него вонзался посланный с земли снаряд, начинался фривольный кордебалет то ли лунных, тот ли земных красоток.

Так, определив разницу между двумя основными тенденциями киноискусства — реалистической и формотворческой — и допуская возможность их слияния в будущем, Кракауэр подчеркивает преимущества первой и, если допускает существование второй, то только при условии полной подчиненности формотворчества задаче реалистического изображения жизни.

Что же, и в этом можно с Кракауэром вполне согласиться, только нужно точно установить, что он понимает под реализмом и формотворчеством. Под реализмом он понимает беспристрастное фотографическое изображение жизни, под формотворчеством — выражение в произведении предвзятого взгляда на жизнь, авторской позиции, тенденции. И здесь мы уже вполне согласиться не можем, потому что 'понимаем под реализмом диалектическое сочетание этих противоположностей, то есть правдивое, но далеко не безразличное изображение жизни с определенных идейных позиций, выражающих мировоззрение художника.

Резкое отграничение реализма от идейности мы встречаем у многих эстетиков и критиков Запада. Известный французский теоретик Андре Базен в своем труде «Что такое кино?» тоже резко разделяет два направления в киноискусстве — режиссеров, испытывающих «доверие к действительности», и режиссеров, стремящихся эту действительность преображать. Для первых он видит богатые перспективы, вторым предрекает постепенное отмирание. Искусственность этой концепции становится особенно заметной, когда вслед за Базеном мы обратимся к конкретным примерам: прогрессивное направление, доверяющее действительности и имеющее перспективы, состоит из американских и итальянских мастеров, оскудевающие же формотворцы объединяют немецких экспрессионистов и советских режиссеров, включая Эйзенштейна и Пудовкина!

Сближаясь с Базеном в понимании двух основных направлений в киноискусстве, Кракауэр расходится с ним в оценках конкретных произведений. Он высоко ставит произведения Штрогейма, Бунюэля, Росселлини, Де Сики, Сатьяджита Рея, Орсона Уэллса, но не менее восторженно и тонко разбирает некоторые шедевры советского немого кино. Взыскательный вкус и широкая эрудиция критика не позволяют ему оставаться в тисках внешне эффектной, но надуманной схемы.

Чем больше углубляешься в конкретные рассуждения **Кракауэ**ра тем больше привлекательного в них находишь.

Как не предпочесть правдивое изображение жизни в естественных формах, в ее чарующем многообразии, в ее бесконечной изменчивости—надуманным, искусственным сооружениям, да еще заимствованным у Других искусств? Как не разделить искреннюю симпатию Кракауэра к итальянскому неореализму, его восторженной апологии документализму и его ожесточенных атак на сюрреализм, на бессодержательное формотворчество, на фальшивые костюмно-исторические боевики, на эксперименты для экспериментов? Поневоле соглашаешься с тонкой критикой безликих иллюстративных произведений, так часто получающихся из экранизаций литературных произведений и театральных спектаклей. Соглашаешься и с 'критикой произведений дидактических, в которых авторские убеждения входят в противоречие с реальностью.

Но, соглашаясь с многим, все чаще находишь непримиримые противоречия! То вдруг антиреалистический, снятый в условных декорациях фильм о сомнамбуле, «Кабинет доктора Калигари», объявляется органичным для природы кино, ибо он построен как движущиеся рисунки, то есть оживленная реальность. То вдруг реалистичность фильмов Эйзенштейна, при всей их документальности, натурности, ставится под сомнение из-за слишком явной тенденциозности, идейной целеустремленности. Заключив «творческое видение» Эйзенштейна в презрительные кавычки, Кракауэр упрекает Эйзенштейна за то, что он решительно переделывал окружающую обстановку по своему художественному произволу, противопоставляя ему работы итальянского режиссера Роберто Росселлини, который якобы стремился к доверчивому прямому отражению «творений природы».

Отношение Кракауэра к Эйзенштейну двойственно. С одной стороны, он не может не признать величия фильмов и проницательности теоретических выводов советского режиссера, с другой стороны, стремление Эйзенштейна к активному, идейно насыщенному искусству как бы пугает теоретика фотографического кино. Он то обвиняет Эйзенштейна в попытке переделывать природу (неудачный, основанный на незнании фактов пример с «Бежиным лугом»), то упрекает в возвращении к театру, отвергнутому в ранних фильмах, но восторжествовавшему в «Александре Невском» и «Иване Грозном».

Интересно рассуждая о толпе, об изображении в кино массы, он забыл о том, что масса как активная организованная сила впервые была изображена в эйзенштейновской «Стачке», что удалось благодаря пониманию роли народных масс в историческом процессе. Подчас ему мешает неточное знание фактов: сценарий «1905 год», служивший основой «Броненосца «Потемкин», был «выброшен»

Эйзенштейном совсем не из-за театральности, а из-за перегруженности историческим материалом.

Но не в этих ошибках суть. Важно, что при всей своей прозорливости Кракауэр не понял и недооценил теорию внутреннего монолога, открытую Эйзенштейном в начале тридцатых годов и позднее ставшую одним из основных творческих приемов Ингмара Бергмана, Алена Рене, Акиры Куросавы, Федерико Феллини и других крупнейших мастеров кино середины двадцатого века. И это вполне понятно — внутренний монолог нисколько не связан с фотографией, он использует синтетические возможности звукового кино, основан на праве художника создавать на экране некую новую реальность — реальность человеческого сознания. И как бы отдельные критические замечания Кракауэра ни были верны и остры, он не хочет понять стремления Эйзенштейна к полифоническому кино, к выражению на экране мысли, психологии, он тянет его назад, к фотографической первооснове киноискусства.

Отсюда же и противоречия в оценке сюжета, в понимании композиции фильма. Кракауэр категорически возражает против четкого, Закономерно развивающегося сюжета, считая его наследием театра, мешающим реалистическому изображению потока жизни. В этой крайности его позиции есть своя правда, свое обаяние. Действительно, слишком четко, механически разработанный «скрибовский» сюжет придает фильму искусственность, свободное же течение сюжета — естественность, правдивость. Противопоставить «скрибовскому» сюжету нечто иное, более свойственное кинематографу, пытались не только французские авангардисты, на которых ссылается Кракауэр, но и советские мастера — Вертов со своей «жизнью врасплох», Эйзенштейн с «монтажом аттракционов», Довженко с лирико-эпическими построениями, Герасимов со своей тягой к прозе, к «дали свободного романа». Итальянские неореалисты тоже строили сюжеты вовсе не театрально, и Дзаваттини отрицал и театральность и искусственно выстроенный сюжет.

Рассуждения Кракауэра о сюжете целиком подходят для документальных, публицистических фильмов, для поэтических очерков, наконец — для особого вида лирических драм и комедии «в неореалистическом духе», распространившихся на экранах в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов. Придать же универсальность этой концепции ему не удается.

Пример, приводимый в книге, со старым французским фильмом «Убийство герцога Гиза» — неудачен. Фильм этот был нестерпимо театрален, а сюжет его был нисколько не четок, а рыхл, отрывочен, нелогичен.

С другой стороны, сюжеты самых что ни на есть кинематографических жанров — вестернов, комических, детективов — обычно весьма четко и жестко построены. Поэтому кинематографичность вовсе не в растекании действия по деталям, не в нарушении стройности и логичности, а в чем-то ином.

Кракауэр талантливо нащупывает это «что-то». В главе «Сюжеты: найденный и эпизодный» он называет это «проницаемостью» сюжета жизненным потоком, в котором сюжет возникает. «Для проницаемости

требуется рыхлая композиция»,— категорически заявляет автор. Но через несколько страниц, увлеченно анализируя произведения Де Сики и Росселлини, он пишет, что в их фильмах «ничто как следует не подогнано, но вместе с тем они как будто владеют магическим жезлом, указывающим им во время их блужданий по лабиринту физического бытия на те явления и случаи, которые поражают нас своей необычайной значительностью». Значит — дело в отборе, в типизации и, я сказал бы, в 'идейной значительности, которая и определяет собой драматургическую композицию, течение действия, логику сюжета.

Но Кракауэр идет в противоположном направлении — от «проницаемости» он идет к «дрейфованию сюжетных единиц», то есть к тому, что получило название дедраматизации и чревато опасностью размытости идей, расплывчатости характеров.

Упорное желание сводить специфику кино к своеобразному невмешательству в жизнь останавливает Кракауэра перед многими плодотворными выводами. Так, например, он очень тонко замечает в главе «Отображение физического бытия», что «разные приемы кинематографического мастерства строятся на том, что съемка физической реальности дает изображение или сочетание изображений, расходящееся с традиционными представлениями о ней», что кино может «превращать знакомое в необычное».

Кажется, что еще один шаг — и автор придет к мысли о художественной интерпретации действительности, к тому, что заметили еще ленинградские литературоведы и назвали «отстранением», что было ими неправомерно генерализовано, но потом приобрело ясность и стройность в теории отстранения Бертольта Брехта. Эта теория несомненно была знакома Кракауэру, но решающего шага к ней он не сделал и не перешел с позиций натурализма на позиции творческого реализма.

Причины такой ограниченности теории Кракауэра не случайны,— они обусловлены мировоззрением автора. Хотя Кракауэр активно проповедует верность действительности, хотя называет свою позицию реалистической, а свою эстетику материалистической, ко всему этому надо отнестись критически.

Весьма сложно бывает определить философские истоки концепции искусствоведа, широко и охотно пользующегося ссылками на классическую и современную философию. Наряду со ссылками на Маркса и Ленина Кракауэр постоянно цитирует Конта, Бергсона, Дьюи, Фрейда, Уайтхеда, Ортегу-и-Гассет. И делает это не для того, чтобы основать свои наблюдения и умозаключения на базе какой-либо системы, а лишь для того, чтобы подкрепить свою мысль яркой цитатой или признанным авторитетом. То же самое и с киноведческой оснасткой книги. Мысли Эйзенштейна, Кулешова, Балаша, Пудовкина, Садуля постоянно приводятся в тексте. Но рядом с ними на страницах исследования, написанного Зигфридом Кракауэром, мы сталкиваемся с именами некоторых современных критиков явно немарксистского направления.

Склонность прибегать к цитатам порой украшает книгу: мысли Гриффита, Рене Клера, Жермены Дюлак, Кавальканти, Орсона Уэллса,

выраженные подчас в яркой, афористической форме, интересны и ценны для читателя, даже если они не вполне согласуются с основными концепциями Кракауэра. Но рядом с мыслями крупнейших художников кино приводятся порою путаные, а порою и тривиальные, малоинтересные высказывания справедливо забытых или малоизвестных литераторов. То же можно сказать и о примерах из литературы. О Шекспире, например, Кракауэр судит довольно строго, а к примерам из Пруста прибегает непрерывно, не боясь повторов, не боясь того, что крайний субъективизм французского писателя, близкий эстетике Бергсона, противоречит позитивистским, объективистским основам воззрений самого Кракауэра. Все это делает эстетические взгляды Кракауэра эклектическими.

Но теоретика надо судить не по приводимым им цитатам, а по самой системе его воззрений и аргументации. Верность действительности в сочетании с отрицанием мировоззренческого, активного авторского начала в искусстве, стремление к чистому воссозданию, а не объяснению фактов восходят не к Марксу, а к позитивистам — Конту, Спенсеру, Миллю, а учение о непосредственном воспроизведении жизни — к феноменологии Гуссерля с ее воздержанием от суждений об объективной реальности, выходящих за пределы субъективного («чистого») опыта. Поэтому «доверие к действительности» сближает Кракауэра скорее с современным экзистенциализмом, чем с марксизмом. Показательно, что Кракауэр похвально отзывается о позитивистской философии, которая «направляла художника на путь верного, совершенно бесстрастного отображения действительности», разделяет увлечение позитивистов социологией. Вполне сочувственно цитирует он в своем исследовании и экзистенциалистов — Габриеля Марселя, Мерло-Понти, Сартра. Эклектизм его воззрений несомненен.

Поэтому нужно критически относиться и к пониманию Кракауэром реальности, а понимание им реализма в искусстве приближать к тому, что марксистская эстетика определяет как натурализм. Пренебрежительный отказ в претензиях кинематографа на «выражение идей», упорное смешивание понятий идейной устремленности и «предвзятости», упорное нежелание понять, что художественное отражение невозможно без определенных целей, без авторской позиции,— все это очевидные для нас слабости книги Кракауэра.

Он как бы останавливается перед ленинской теорией отражения, которая учит, что отражение отнюдь не адекватно отражаемому, что творческий процесс является отражением мира в субъективном — сознании художника, стремящемся не к зеркальному «незаинтересованному» копированию, а к выявлению сущности, к выявлению характерных или неповторимых черт. Художник в творческом акте организует, направляет и связывает между собой явления действительности для достижения определенных целей. В «Философских тетрадях» Ленин писал, что «законы логики суть отражения объективного в субъективном сознании человека» *. Это утверждение, приложенное к искусству, дает возможность понять роль художника в интерпретации действительности и отличие реалистического метода от натурализма.

И все же, несмотря на спорность своей основной концепции, **на**

философский эклектизм, на ограниченность понимания реализма, книга Кракауэра — крупное явление в киноведческой литературе, она многое объясняет и раскрывает в сложном процессе формирования нового, молодого искусства, она будет интересна и кинематографистам и кинозрителям,

Подкупает также серьезность и искренность исследователя. С обстоятельностью, воспитанной в немецкой философской школе, Кракауэр излагает свои мысли терпеливо и подробно, стараясь добиться полной ясности, предугадать возможные возражения, найти аргументы и контраргументы, подойти к проблеме с разных сторон. И вместе с тем он не лишен экспансивности, горячности в споре. Он не скрывает своих симпатий и антипатий и не стыдится своей влюбленности в предмет исследования—кино. Рассудительность и пылкость цементируются у Кракауэра горечью умного, много видевшего и испытавшего человека. Порою горечь перерастает в гнев, в скептицизм. Но эти вспышки Кракауэр старается гасить, возвращаясь к ученому, академическому тону.

Кракауэр подробно и прозорливо исследует возможности воплощения в произведениях кино современности, истории и фантазии, творчество режиссера, оператора, актера, принципы построения сюжета, диалог, музыку, экспериментальные, документальные и «театральные» виды фильмов, проблемы экранизации, а также психологию кинозрителей и функции кино в человеческом обществе. Среди его конкретных наблюдений много глубоких, оригинальных, убедительных.

Особенно интересны главы о зрителе и о состоянии кино в наше время. В них Кракауэр подвергает острой критике буржуазное об-

*** В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 165.**

щество, обрекающее человека на одиночество, разочарование во всех идеалах, на невозможность постижения процессов жизни, на осколочность, отрывочность сознания. Ополчается он и против буржуазной цивилизации, с одной стороны, лживой, коммерческой, с другой — абстрактной, обесчеловеченной. И хотя в наш век абстрактного мышления, в условиях девальвации «древних верований», то есть общественных идеалов, восстановить утраченную людьми идеологическую убежденность, по его мнению, уже невозможно, все же киноискусство, погружая зрителя в поток жизни, заставляя его касаться правды жизни в ее конкретных проявлениях, способно служить человеку.

Он верит, что киноискусство может объединять людей, помогать им бороться за счастье, за улучшение условий существования. И в этом с ним нельзя не согласиться.

Р. Юренев, доктор искусствоведения

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Мне следует с самого начала предупредить читателя, что в моей книге он не найдет освещения всех интересующих его вопросов. В ней не уделено внимания рисованному фильму и не затронуты проблемы цвета. Обойдены и некоторые более поздние попытки развить и расширить выразительные возможности кинематографа. В книге есть, несомненно, и другие упущения; темам, получившим непомерно широкое освещение в других киноведческих трудах, здесь либо отведено второстепенное место, либо не отведено никакого. Впрочем, читатель и сам не замедлит обнаружить эти пробелы, если считать их действительно пробелами.

Чему же посвящена эта книга? Только обычному черно-белому кино, рожденному фотографией. Причина ограниченности объекта моего исследования ясна: кино—явление весьма сложное; чтобы проникнуть в его сущность, лучше отбросить, хотя бы временно, его менее важные ингредиенты и варианты. На протяжении всей книги я держусь этого, по-моему, разумного метода. И разве он на самом Деле так уж ограничивает область настоящего исследования? Ведь начиная от короткометражных фильмов Люмьера до «Ночей Кабирии» Феллини, от «Рождения нации» до «Непобежденного» и от «Броненосца «Потемкин» до «Пайзы» каждое значительное слово кинематографа было сказано в черно-белом фильме и в границах традиционного формата.

В целом моя книга является попыткой вскрыть самую природу фотографического фильма. Если она, как я смею надеяться, достигает своей цели хотя бы наполовину, ее выводы должны, несомненно, распространяться и на все его элементы и ответвления. Казалось бы, в интересах полноты картины я тем более должен был бы подтвердить свою теорию на цветном, широкоэкранном, телевизионном я любом другом фильме. Заметьте, однако, что, например, цвет связан со множеством вопросов, которые нельзя выяснить, коснувшись их поверхностно. Я упомяну лишь один из них: опыт показывает, что против ожиданий естественные цвета, в том виде, в каком их запечатлевает кинокамера, скорее даже ослабляют, чем усиливают реалистический эффект, достигаемый черно-белым фильмом. Широкий экран также ставит немало вопросов, требующих специального изучения. С одной стороны, эти дополнительные темы несомненно связаны с основной; а с другой — они повлекут за собой исследования, которые, вероятно, излишне перегрузят книгу, посвященную основным характеристикам кино. Очевидно, передо мной стоит дилемма. Или, вернее, стояла бы, будь я намерен торопливо пройтись по тем местам, в которых следовало бы пожить подольше. Мое убежденное мнение — что цвет и другие приобретения эволюции кино лучше рассматривать самостоятельно. Почему нужно непременно говорить обо всем сразу?

Читатель, вероятно, будет возражать и против того, что я, подтверждая свои взгляды, не ограничиваюсь примерами, взятыми из современных, еще свежих в его памяти фильмов, а часто отсылаю его к

давно забытым или к тем, о которых он совсем ничего не слышал. Примеры из такого старья — возможно, подумает читатель — очень трудно проверить, не говоря уже о том, что фильмы эти во многом старомодны. Поэтому читатель может усомниться в обоснованности — или мере обоснованности — многих из моих доводов и умозаключений. Мне так и слышится его вопрос: разве они не представляли бы большего интереса, если бы вы основывали их главным образом на современных достижениях кино?

Я убежден, что такие рассуждения ошибочны. Даже если бы весь материал настоящей книги был абсолютно современным, через несколько лет меня все равно можно было бы обвинить в использовании устарелых примеров. Фильм, о котором сегодня говорят все, может быть завтра предан забвению; кинематограф жадно пожирает собственных детей. Да и сами фильмы недавних лет далеко не всегда являются последним словом кинематографического мастерства. К сожалению, мы знаем, что технические нововведения не обязательно связаны с улучшением продукции.

16

Кроме того, излишний упор на современную кинематографию был бы несовместим с моими целями. Поскольку я стремлюсь выявить природу кинематографической специфики, я, естественно, должен доказывать свои положения на образцах, отобранных из фильмов разных лет. Поэтому среди примеров, которые я привожу, попадаются как старые, так и новые. Часто кажущееся новым — фактически лишь вариант старого. Все выразительные крупные планы ведут свое начало от фильма «Много лет спустя» (1908), где Д.-У. Гриффит впервые использовал их для драматического эффекта. В экспериментальном кино сегодняшнего дня мало сколько-нибудь нового; почти все, что в нем есть, можно найти в фильмах французского «авангарда» двадцатых годов. В каждом из таких случаев я предпочитаю рассматривать прототипы, которые выражают авторский замысел ярче всех более поздних вариаций.

Остается добавить, что эти старые кинофильмы отнюдь не исчезли. Их регулярно показывают в фильмотеках Нью-Йорка, Парижа, Лондона и других городов; да и отдельные кинотеатры устраивают время от времени повторные просмотры старых фильмов или заполняют ими пробелы в своих программах. Если бы возможность посмотреть их была еще шире, кинозрители не так легко принимали бы за «новую волну» то, что существовало уже давно. Впрочем, подлинно новые волны все же изредка возникают: вспомните хотя бы неореализм в послевоенной Италии.

Что касается моего воззрения на кино, я, конечно, не стану вкратце излагать его заранее. Но мне кажется, что здесь все же следует подчеркнуть некоторые его особенности, чтобы дать будущим читателям общее представление о том, что их ожидает. Моя книга отличается от большинства трудов в этой области тем, что это эстетика материальная, а не формальная. Она посвящена содержанию. В ее основе лежит положение, что фильм — это, в сущности, развитие фотографии и поэтому он разделяет свойственную ей отчетливую привязанность к

видимому окружающему нас миру.) Фильмы выполняют свое подлинное назначение тогда, когда в них запечатлена и раскрыта физическая реальность. Однако и в этой реальности есть много явлений, которые мы вряд ли восприняли бы без помощи кинокамеры, обладающей способностью улавливать их на лету. А поскольку любая система выразительных средств изображает предпочтительно то, к чему эти средства особенно приспособлены, кино, надо полагать, тяготеет к отображению преходящей материальной жизни, жизни в ее наиболее недолговечных проявлениях. Уличные толпы, непроизвольные жесты и другие мимолетные впечатления — для него самая подходящая пища. Знаменательно, что современники Люмьера хвалили его фильмы—первые киносъемки в мире—за то, что они показывают «трепет листьев под Дуновением ветра».

19

Я, стало быть, полагаю, что фильмы верны законам эстетики кино в той мере, в какой они проникают в мир, находящийся перед нашими глазами. Из этого положения, являющегося предпосылкой и основой моей книги, возникает множество вопросов. Например, как можно воскресить события прошлого или отобразить фантазию, сохраняя кинематографическую специфику фильма? Какова роль фонограммы? Если фильмы должны представить нам картину нашего окружения, очевидно, многое зависит от метода сочетания живого слова, шумов и музыки с кадрами изображения. Третий вопрос касается характера повествования: все ли типы сюжета одинаково поддаются кинематографичной трактовке, или же некоторые больше соответствуют духу выразительных средств кино, чем • остальные? Отвечая на эти и другие вопросы, я выявляю все, что заложено в моей предпосылке о фотографической природе кино.

Признание какой-то идеи еще не означает принятия всего, что с.нею связано. Хотя читатель, вероятно, согласится с тем, что кинематограф должен отображать преимущественно физические аспекты жизни человека и его окружения, он, может быть, не готов согласиться, с некоторыми последствиями такого пристрастия кино к явлениям внешнего мира. Возьмите хотя бы 'вопрос о разных типах сюжета — большинство людей считает само собой разумеющимся, что любая тема, пригодная для театральной постановки, или романная форма описаний могут быть претворены средствами кино. При чисто формальном подходе к фильму это вполне разумное предположение. Отсюда и широко распространенное мнение, что трагедия не только так же доступна кинематографу, как и любой литературный жанр, но и относится к его наиболее благородным задачам — к тем, что подымают произведения кино до уровня подлинного искусства.

Поэтому наиболее культурные кинозрители склонны предпочитать, скажем, «Джульетту и Ромео» Ренато Кастеллани или «Отелло» Орсона Уэллса грубости детективных фильмов Хичкока. Обе экранизации, несомненно, представляют собой талантливые попытки перевести трагедию Шекспира на язык кино. Но фильмы ли это в собственном смысле слова? Дают ли они нам возможность увидеть и осознать те

вещи, отображение которых является привилегией кино? Решительно нет. Восхищаясь ими, зритель не может не чувствовать, что их сюжетное действие не рождается из отображенной в них материальной жизни, а навязано ей извне. Даже в этих произведениях, созданных непревзойденными мастерами кинематографического искусства, трагическое остается скорее элементом привнесенным, чем органически присущим фильму.

Я отваживаюсь утверждать, что кино и трагедия несовместимы друг с другом. Это положение, неприемлемое для формальной эстетики, вытекает непосредственно из моей .исходной позиции. Если

20

кино является фотографическим средством выражения, оно должно тяготеть к просторам реальности — открытому бескрайнему миру, весьма мало похожему на замкнутый и упорядоченный мирок трагедии. В отличие от такого мирка, где рок исключает случай и все внимание направлено на человеческие взаимоотношения, мир фильма представляет собой поток случайных событий, который охватывает и людей и неодушевленные предметы. Такой поток неспособен выразить трагическое, которое является только духовным, интеллектуальным переживанием, не имеющим соответствий в реальности

кинокамеры...

Здесь мне хотелось бы упомянуть о том, что особое подчеркивание фотографической природы фильма и все связанное с этим в конце концов сводится к вопросу, искусство ли кино. Исходя из предположения, что кино сохраняет главные характеристики фотографии, нельзя согласиться с общепринятым мнением, будто кино такое же искусство, как и все другие. Произведения традиционных искусств перерабатывают сырой материал, из которого они создаются, тогда как фильмы, порожденные киносъемкой, непременно выставляют его на обозрение. При самой целенаправленной режиссуре кинокамера не выполняла бы своего назначения, если бы не запечатлевала видимые явления ради них самих. Она выполняет его, отображая на экране «трепет листьев». Если кино — искусство, то это искусство с одной особенностью. Наряду с фотографией кино— единственное искусство, сохраняющее свой сырой материал в более или менее нетронутом виде. Поэтому художественное творчество, которое вкладывают в фильм его создатели, идет от их умения читать книгу природы. У художника кино есть сходные черты с читателем, одаренным живым воображением, или с изыскателем, подгоняемым неуемным любопытством.

Все это означает, что фильмы в основном «привязаны» к внешней оболочке вещей. По-видимому, они тем кинематографичнее, чем меньше они сосредоточивают внимание зрителя непосредственно на самой внутренней жизни и духовных интересах человека. Вот почему многие люди с культурными запросами неуважительно относятся к кино. Они боятся, чтобы его бесспорная склонность ко всему наружному не совратила нас; чтобы в калейдоскопическом зрелище пейзажей и внешних обликов людей и вещей мы не забыли о своих высших

стремлениях. По словам Поля Валери, кино отвлекает зрителя от внутренней сути его бытия.

Хотя суждение это звучит справедливо, но мне оно представляется антиисторичным и поверхностным. Валери не отдает в нем Должного той общей ситуации, в которой находится человек нашего времени. Может быть, в нашей ситуации мы способны получить доступ к неуловимой сущности жизни только через восприятие того, что кажется "неважным? И может быть, кино как раз и помогает нам проделать этот путь от «низов» жизни к ее «верхам»? Я действительно убежден, что кино, будучи нашим современником, как-то соотносится с этой эпохой; что оно удовлетворяет наши сокровенные запросы именно тем, что, можно сказать, впервые зримо раскрывает содержание внешней реальности и тем самым углубляет наши связи с «земным шаром, нашим жизненным окружением», по определению Габриеля Марселя.

Этими несколькими замечаниями мне придется ограничиться, •поскольку все наблюдения и мысли, подкрепляющие мою теорию, нельзя изложить вкратце. Я пытаюсь дать их более развернуто в последней главе, которая одновременно и заключает предваряющее ее эстетическое исследование и переступает его границы. Фактически материал этой главы выходит далеко за пределы кино как такового. Точно так же как на протяжении всей книги в качестве примеров, подтверждающих тот или иной пункт моей теории, анализируются многие фильмы, в последней главе анализируется в свете более общих проблем сам кинематограф.

Я позволю себе заключить это предисловие личным воспоминанием. Я был еще юнцом, когда впервые в своей жизни увидел кинофильм. Впечатление, вероятно, было упоительным, потому что я сразу же решил написать об этом. Насколько мне помнится, это был мой первый литературный замысел. Я забыл, осуществился ли он, однако не забыл придуманного для него длинного заголовка, который я записал, как только вернулся из кинотеатра. «Кинофильм как открыватель чудес повседневной жизни» — гласил он. И я помню, словно это было сегодня, сами эти чудеса. Глубоко потрясла меня преображенная пятнами света и теней обычная улица пригорода с несколькими стоящими порознь деревьями и лужей на первом плане, в которой отражались фасады не видимых в кадре домов и клочок неба. Когда подул ветерок, тени и дома вдруг заколыхались. Я увидел наш мир дрожащим в грязной луже,— эта картина до сих пор не выходит из моей памяти.

введение

Глава 1 Фотография

Данное исследование исходит из предпосылки, что каждая система средств художественного выражения обладает своей особой природой, предпочитающей одни коммуникации и отвергающей другие. Хотя главный интерес философов-искусствоведов сосредоточен на выявлении признаков, общих для всех искусств, даже они не могут умалчивать о существовании и возможном значении таких природных различий. Автор «Философии в новом ключе» Сьюзен Лэнджер вынуждена признать, что «средство художественного выражения замысла может ограничивать наше творчество не только определенными формами, но и определенными сферами». Но как же нам проникнуть в природу фотографии?

Описание умозрительное, основанное лишь на интуиции, вряд ли позволит вскрыть самую сущность явления. Исторические сдвиги не познаются с помощью концепций, формирующихся, так сказать, на пустом месте. Поэтому наш анализ, пожалуй, надо строить на основе воззрений, формировавшихся в ходе эволюционного развития фотографии, так как они должны отражать в той или иной мере

и теоретические и практические проблемы своего периода. Вероятно, следовало бы сперва рассмотреть исторически сложившиеся идеи и концепции, но в настоящей книге, не задуманной ни как история фотографии, ни даже как история кино, мы ограничимся анализом мыслей, рожденных на протяжении двух этапов существования фотографии — на заре ее развития и в наши дни. Если окажется, что воззрения пионеров фотографии и ее современных мастеров и критиков сосредоточиваются примерно на одних и тех же проблемах, это лишний раз подтвердит специфичность природы фотографии и, следовательно, укрепит наш основной тезис о своеобразии каждой системы средств художественного выражения. Совпадения во взглядах и высказываниях, относящихся к разным историческим периодам, неизбежны. Мысли, 'возникшие и сформулированные при появлении 'новой исторической реалии, ,не исчезают с окончанием первого этапа ее существования. Напротив, по мере ее развития и широкого внедрения все больше выявляются ее специфические возможности. Аристотелевская теория трагедии не утратила ценности, она продолжает служить отправным

пунктом для каждого исследователя литературы и искусства. По славам Уайтхеда, «великая идея подобна призрачному океану, который последовательно накатывает на берег человеческой жизни волны предназначения этой идеи»[2].

Итак, предлагаемый исторический обзор должен дать представление об основных концепциях, которые будут определять дальнейшее систематическое исследование природы фотографии.

Исторический обзор

Ранние взгляды и направления. Когда появилась дагерротипия, мыслящие люди отлично поняли специфику но-' вого выразительного средства—они единодушно определили ее как непревзойденную способность фотокамеры запечатлеть и раскрыть зримо (или потенциально зримо) физическую реальность. Все сходились на том, что фотография воспроизводит природу так же верно, «как сама природа»[3]. Поддерживая намерение французского правительства купить изобретение Дагерра, Араго и Гей-Люссак восхищались «математической точностью»[4] и «невообразимой четкостью»[5] каждой мелочи, снятой фотоаппара-

том; они же предсказали, что новое выразительное средство обогатит и науку и искусство.

Им вторили парижские корреспонденты нью-йоркских газет и журналов, исполненные восторга перед неслыханной точностью воспроизведения в дагерротипах «подводных камней у берега ручья»[6] или «сухого листа на выступе карниза»[7]. В хоре славословия «поразительному реализму» фотопластинок с видами Венеции прозвучал даже могучий голос Джона Рескина — «это словно реальный мир, который волшебник уменьшил, чтобы унести его в страну чудес»[8],— писал он. Однако в пылу увлечения фотографией как новым выразительным средством все приверженцы реализма * не забывали отметить ее важную особенность, заключающуюся в том, что фотографу приходится так или иначе копировать находящееся перед объективом, что он лишен творческой свободы, что он не может, пренебрегая реальными формами и пространственными взаимосвязями, показать мир таким, каким он видит его в своем воображении.

Наряду с признанием способности фотоаппарата запечатлевать реальный мир пришло и отчетливое понимание выявляющей силы фотографии. Гей-Люссак утверждал, что «ни одна даже незаметная деталь не может ускользнуть от глаз и кисти новоявленного живописца»[9], а репортер нью-йоркской газеты «Стар» еще в 1839 году восхищался тем, что под увеличительным стеклом можно разглядеть на фотографии детали, которые никогда не увидишь невооруженным глазом[10]. Научно-исследовательские возможности фотоаппарата одним из первых использовал американский писатель и врач Оливер Уэнделл Холмс. В начале шестидесятых годов он обнаружил на моментальных снимках, что движения людей при ходьбе резко отличаются от тогдашних представлений художников. На основе своих наблюдений он раскритиковал конструкцию ножного протеза, пользовавшегося большим спросом среди ветеранов Гражданской войны. За Холмсом

последовали другие ученые. При издании своей книги «Внешнее проявление эмоций у человека и животных» (1872) Чарлз Дарвин предпочел иллюстрировать ее не гравюрами, а фотографиями, снятыми главным образом с короткой экспозицией. Ему нужна была в большей степени правда, чем

* Здесь и повсюду далее автор под словом «реализм» подразумевает отражение действительности в формах самой действительности.— *Прим. пер.*

красота, а моментальный снимок непременно схватывает «самое неуловимое мимолетное проявление чувства» [11].

Многие важные изобретения вошли в нашу жизнь никем не замеченными, фотография же, можно сказать, родилась под счастливой звездой и росла на хорошо подготовленной почве. Глубокому пониманию реалистической природы «зеркала, наделенного памятью»[12], его репродукционной и разоблачительной функции весьма способствовала обстановка могучего наступления реализма на господствовавшие тогда романтические воззрения. Во Франции рождение фотографии совпало с популярностью позитивизма (этого скорее интеллектуального направления, чем философской школы, привлекавшего многих мыслящих людей. Взамен метафизических рассуждений позитивизм предлагал научный подход к явлениям жизни). Позитивистские воззрения отлично соответствовали активному процессу промышленного развития[13].

В данном случае нас интересует только отражение позитивизма в эстетике. Он направлял художника на путь верного, совершенно беспристрастного отображения действительности, в духе радикального высказывания Ипполита Тэна: «Я хочу воспроизводить объекты такими, какие они есть или какими они были бы, даже не будь меня на свете». В произведениях искусства позитивисты ценили не столько тематику или полет фантазии художника, сколько безукоризненную точность в изображении видимого мира. Этим объясняется и прорвавшийся тогда бурный поток пленэрной живописи, лишенной романтических полутонов [14].

Настаивая на принципе жизненной правды и объективности, художественная интеллигенция все же предпочитала, чтобы правда их творчества служила делу революции, потерпевшей в 1848 году поражение [15]; а несколько позже Гюстав Курбе называл себя одновременно и «сторонником революции» и «искренним другом подлинной правды» [16]. При обращении к реализму, который начал свое развитие с появления картины Курбе «Похороны в Орнане» (1850) и пережил свой расцвет после скандала, поднятого вокруг «Мадам Бовари» (1857), фотография неизбежно должна была привлечь к себе всеобщий интерес[17]. Разве фотоаппарат не был идеальным средством воспроизведения и постижения природы в ее совершенно неискаженном виде? Крупные ученые, художники и критики были готовы признать эти своеобразные достоинства нового средства выражения.

Однако взгляды реалистов встретили резкую оппозицию 'не только 'в кругу художников, но и среди самих фотографов. Искусство, утверждали они, не сводится к живописному или фотографическому повторению действительности, искусство — это нечто большее, оно требует

художественной интерпретации данного материала. По мнению Уильяма Ньютона, высказанному им в 1853 году, фотографическое изображение можно и должно изменять так, чтобы снимок отвечал «признанным законам изящных искусств» [18]. К его мнению прислушались. Многие фотографы, которых не удовлетворяло простое копирование натуры, хотели, чтобы снимок, по выражению одного английского критика, «подчеркивал красоту, а не только показывал правду»[19]. Кстати, в первых рядах пропагандистов, и приверженцев этих стремлений не было многих живописцев, ставших фотографами.

Значительная часть фотографов того времени преследовала цели, которые можно назвать «формотворческими», предпочитая свободное композиционное решение и красивое оформление материала фиксации нетронутой природы. Однако их художественные фотографии неизменно отражали тот или иной популярный стиль живописи. Вольно или невольно «художники-фотографы» копировали изобразительное искусство, а не живую действительность[20]. Так портреты, снятые скульптором и превосходным художником-фотографом Адамом Саломоном, увлекавшимся «рембрандтовским» освещением и бархатными драпировками, заставили поэта Ламартина отречься от своего первоначального мнения, будто фотография— всего лишь «плагиат у природы»[21]. Посмотрев работы Адама Саломона, Ламартин понял, что и в фотографии можно достичь высот художественного творчества. Эта тенденция, возникшая на относительно высоком профессиональном уровне, прочно утвердилась в коммерческой фотографии: орды фоторемесленников стремились удовлетворить вкусы juste-milieu*, враждебных реализму, неизменных поклонников романтической живописи и академического идеализма Жана Энгра и его школы[22]. Появились бесчисленные фотографии инсценированных жанровых сцен, как исторических, так и современных[23]. Фотография стала прибыльным делом, в особенности портретная: стиль, выработанный Диздери,стал общепринятым[24]. Начиная с 1852 года его так называемые portrait-carte de visite

* Средние классы общества *(франц.).—Прим. пер.*

завоевали сердца мелкой буржуазии. Каждому было лестно воспользоваться прежней привилегией аристократии и зажиточной буржуазии и получить свой портрет, да к тому же по дешевке[25]. Как и следовало ожидать, Диздери был тоже апологетом красоты снимка[26]. Это отвечало и потребностям рынка. При Второй империи профессиональные фотографы, как и модные художники, поступаясь правдой ради условной красивости, подправляли черты лица своих не слишком привлекательных клиентов[27].

Стремление *к* красоте снимков привело к тому, что художники-фотографы не замечали, а то и умышленно игнорировали осознанную реалистами специфику фотографии. Дагерротиписты еще в 1843 году отвергли мысль об использовании своего аппарата для изучения природы, их больше привлекала красота нерезких снимков[28]. Ради художественного эффекта Адам Саломон прибегал к ретуши[29], а Джулия Маргарет Кэмерон применяла неоткоррегированную оптику, добиваясь в фотопортрете «духовного облика» натурщика, без досадных «несущественных» подробностей[30]. Приветствовал любые технические

«приемы, трюки и фокусы» и Генри Пич Робинсон, лишь бы «сочетания реального и искусственного» давали красивое изображение[31].

Не удивительно, что между приверженцами и противниками реализма возник ожесточенный спор, длившийся на протяжении всей второй половины девятнадцатого века и не приведший к согласию, хотя обе стороны исходили из общей предпосылки, что фотография является копией натуры[32]. Правда, на этом согласие спорящих кончалось. Как только дело доходило до оценки эстетического значения снимков—этих, словно созданных светом репродукций натуры,— мнения резко расходились.

Реалисты, правда, не решались признать фотографию самостоятельным искусством, а те из них, кто держался крайних взглядов, отвергали даже само стремление к художественности снимков. Впрочем, они не отрицали, что стойкая «беспристрастность» камеры оказывает художнику ценную помощь. По словам одного поборника реализма, фотография воскрешает природу в памяти художника

* Фотографический портрет небольшого формата *(франц.).* ⁰ России их называли «визитками».— *Прим. пер.*

и тем самым служит для него неиссякаемым источником вдохновения[33]. Тэн и даже Делакруа высказывались примерно в том же духе. Сравнивая дагерротипию с «толковым словарем» природы, Делакруа советовал художникам почаще заглядывать в него[34].

Их противники, естественно, отрицали самую мысль о том, что фотография, способная лишь к механической имитации натуры, может вызывать какие-либо эстетические ощущения или даже содействовать их возникновению. Они презирали фотографию за художественную несостоятельность и вместе с тем сетовали на то, что ее растущее влияние будто бы укрепляет позицию реализма и поэтому наносит ущерб высокому искусству[35]. Бодлер пренебрежительно относился к поклонникам Дагерра среде художников, утверждая, что они изображают лишь то, что видят вокруг себя, вместо того чтобы воплощать на холсте свои мечты[зв]. Эти же взгляды разделяли Д художники-фотографы, лишь с той разницей, что, по их мнению, фотоснимки отнюдь не должны быть простой репродукцией натуры. Фотография, утверждали они, дает художнику не меньшие выразительные возможности, чем живопись или литература. Эти возможности могут быть использованы только при условии, что художник преодолеет специфические «склонности» фотоаппарата и прибегнет ко всем «приемам, трюкам и фокусам» для выявления красоты в сыром материале действительности.

Сегодня все эти высказанные в девятнадцатом веке доводы за и против той или иной тенденции звучат неубедительно. Наивные представления о реализме мешали обеим сторонам понять характер и степень художественной интерпретации, допустимой в фотографии. Примитивные взгляды не позволяли им проникнуть в сущность выразительного средства, не являющегося ни копированием натуры, ни искусством в его традиционном понимании. Но, как бы ни устарели эти взгляды, питавшие их две различные тенденции существуют и поныне.

Современные взгляды и направления. Из двух лагерей, на которые делится современная фотография, один следует традициям реализма. Правда, идея Ипполита Тэна воспроизводить объекты такими, какие они есть, явно стала достоянием прошлого; современные реалисты усвоили (или вспомнили) истину, что реальность такова, какой мы ее видим. Но при всем этом они, как и их единомышленники в девятнадцатом веке, преувеличивают регистрирую-

щие и разоблачительные способности камеры и соответственно полагают единственной целью фотографа «наилучшее засвидетельствование факта»[37]. Так, например, покойный Эдвард Уэстон высоко ценил в моментальной фотографии «непрерывную смену бесконечно тонких оттенков в переходах от черного к белому»[38], то есть качества, убедительно подтвержденные его собственными снимками натурного материала, которые нередко походят на абстрактные композиции.

Уэстон явно предпочитал такие поиски и находки снимкам, фиксирующим наше привычное окружение. Современная фотография способна поражать нас картинами реального мира в совершенно новых, прежде немыслимых измерениях — успехи техники и научные открытия изрядно расширили ее возможности. Ласло Моголи-Надь, отнюдь не будучи реалистом, восхищался фотографиями реальных объектов в необычных ракурсах или в невиданных прежде сочетаниях и сказочными открытиями высокоскоростной, макро- и .микрофотографии, проникновением а мир невидимого с помощью инфракрасной съемки и т. п. Он говорил, что фотография — это «золотой ключ от двери, ведущей к чудесам внешнего мира»[39]. Нет ли в его словах поэтического преувеличения? Видимо, нет, потому что в книге «Творчество из капли воды» немецкий фотограф Густав Шенк открыл волшебный мир в кубическом миллиметре движущейся простой воды — ее 'бесконечно меняющиеся очертания настолько фантастичны, что трудно поверить в реальность их существования.

Показывая «чудеса материального мира», реалистическая фотография выполняет две важные функции, не осознанные на ранних этапах ее развития. (Может быть, именно поэтому Моголи-Надь пишет о современной фотографии с теплом ,и интересом, отсутствовавшими 'в высказываниях девятнадцатого века.)

Во-первых, современная фотография не только значительно расширяет поле нашего зрения, но тем самым она и приспосабливает его к потребностям человека, живущего в условиях технологической эры. Главная особенность ^их новых условий в том, что точки зрения и перспективы, определявшие наше видение и изображение природы "а протяжении долгих периодов прошлого, стали относительными. В грубо физическом смысле мы теперь передвигаемся с места на место с величайшей легкостью и необычайной скоростью, поэтому непрестанно меняющиеся впечатления затмевают стабильные. Мы уже привыкли

видеть свою планету «с птичьего полета», теперь ни один предмет не сохраняет своего неизменного, безошибочно

узнаваемого облика.

Это относится и к явлениям идеологического плана. 1Н

Склонные к анализу, мы пересматриваем, разлагаем и _ сравниваем все сложные системы духовных ценностей, дошедшие до нас в виде верований, идей и культур; тем самым мы, конечно, ослабляем претензии каждой из них на абсолютность. Таким образом, мы оказываемся в окружении возрастающего числа идей и теорий, которые мы вольны толковать по-своему. Каждая переливается радугой смысловых оттенков, между тем как породившие их великие верования или убеждения тускнеют. Примерно таким же путем фотография сумела разрушить наши традиционные зрительные представления. Вспомните, какое множество снимков реального мира в необычных аспектах вам приходится видеть! То это причудливое переплетение пространственных глубин и плоскостей, то явно знакомые предметы, образующие загадочный рисунок. В общем, нынешние фотографы реалистического направления сделали многое для того, чтобы человеческое зрение не отставало от других современных форм познания природы.' Иными словами, они помогли нам постичь тот мир, в котором мы фактически живем — заслуга, отнюдь не малая, если принять во внимание трудность преодоления устойчивых зрительных представлений о привычном облике вещей. Правда, некоторые из них упорно не отмирают. Например, пристрастие многих наших современников к широким обзорам и панорамам, видимо, родилось и укоренилось в эпоху менее динамичную, чем наша.

Во-вторых, разрушая традиции восприятия, современная научно-исследовательская фотография выполняет и другую функцию—она влияет на искусство живописи. По свидетельству Марселя Дюшана, когда он в 1912 году писал свою картину «Обнаженная, опускающаяся по лестнице», парижских художников вдохновляла стробоскопические эффекты и многократные экспозиции снимков высокоскоростных движений[40]. Какая разительная перемена в отношениях между фотографией и живописью! В девятнадцатом веке фотография служила в лучшем случае подспорьем для художников, стремившихся сохранить верность природе, изображать ее в устойчивых и освященных веками традициях. А на протяжении первого двадцатилетия нашего века научные фотодокументации превратились для художников в источник вдох-32

новения и послужили толчком к ломке этих традиций[41]. Как это ни парадоксально, однако из всех выразительных средств именно реалистическая фотография способствовала развитию абстракционизма. Технические достижения, позволившие фотографии «осовременить» наше зрение, отразились и в творчестве художников, побудив их отказаться от изобразительных шаблонов, почувствовать их устарелость. Поэтому, если вдуматься, не удивительны и некоторые совпадения в произведениях фотографии и живописи. Современные фотоснимки и абстрактные картины далеко ушли от тех изображений реальной действительности, которые создавались во времена более примитивной техники. Отсюда и якобы абстрактный характер снимков реального мира и внешнее сходство с ними некоторых модернистских картин.

Однако формотворческие стремления, как и в прежние времена, несовместимы с целями реалистов. И хотя Моголи-Надь приветствует изобразительные открытия фотографии и готов признать ее влияние на живопись, его гораздо больше привлекает возможность освободить фото-

графию от задачи «узкого воспроизведения природы». По его мнению, мы должны рассматривать фотографию наравне с живописью, должны признать ее «идеальным средством зрительного выражения»[42]. «Мы хотим творить» [43],— восклицает он и (как Ман Рей) использует светочувствительность пленки для создания черно-белых композиций на специально организованном материале. Все современные фотографы-экспериментаторы идут примерно тем же путем. Их словно тяготит необходимость фиксации натуры. Видимо, в их представлении, чтобы слыть художником, нужно подать объект съемки скорее впечатляюще, чем документально. Поэтому они прибегают к всевозможным хитроумным приемам фототехники — вроде негативного изображения, многократной экспозиции и т. п. По словам фотографа-экспериментатора Лео Каца, они пытаются воплотить в фотоснимках «свои субъективные восприятия, свое видение мира и полет своего воображения»[44].

Несомненно, что их творческие поиски направлены на выявление выразительных возможностей самой фотографии. Ведь недаром экспериментаторы отвергают ретушь, Усматривая в ней нарушение условной чистоты лабораторной обработки снимков[45]. И все же они являются пря-

мыми последователями своих предков—художников-фотографов девятнадцатого века. Как бы они ни избегали типичного для их предшественников стилевого и тематического подражания живописи, они все же стремятся создавать художественные произведения; на их фотографиях мы видим то, что вполне можно увидеть и на картинах абстракционистов или сюрреалистов. И больше того, они, как и прежние поклонники красивости и живописности, готовы пренебречь спецификой фотографии. Правда, в 1925 году Моголи-Надь еще ссылался на снимки звездного неба и рентгенограммы как на прототипы своих работ[4], но с тех пор слабые родственные узы, соединявшие реалистическую фотографию с экспериментальной, видимо, были порваны окончательно. Андреас Фейнингер предлагает отказываться от «излишних и раздражающих подробностей» и добиваться «художественного упрощения». «Цель фотографии, — утверждает он, — не в достижении возможно большего сходства с натурой, а в создании абстрагированного произведения искусства, в котором композиционное решение важнее документальной достоверности» [47]. В своей готовности пренебречь «чудесами внешнего мира» ради самовыражения Фейнингер не одинок; в статье о творчестве немецкого фотографа-экспериментатора Отто Штейнерта его так называемые «субъективные» снимки охарактеризованы как намеренный уход от реалистического видения мира[48].

Все это означает, что разногласия в понимании природы фотографии еще живы. Проблема, активно обсуждавшаяся еще в девятнадцатом веке — является ли фотография искусством, или есть ли хоть малейшая возможность поднять ее до высоты искусства,— остается по-прежнему актуальной. В разрешении этой вечной проблемы современные фотографы-реалисты проявляют нерешительность. Желая доказать

художественную природу фотографии, они обычно указывают на то, что фотограф отбирает жизненный материал и поэтому снимки могут отражать его собственное видение мира и обладать эстетической ценностью.

Но достаточное ли это основание, чтобы ставить фотографа на один уровень с художником или поэтом? И можно ли считать снимки произведениями искусства в строгом смысле этого слова? В поисках ответа на эти коренные вопросы приверженец реализма долго колеблется и то от-

вечает утвердительно, то сетует по поводу ограничений, налагаемых фотографией на своих мастеров. Среди фотографов-экспериментаторов таких колебаний нет. Они разрубают гордиев узел, решительно утверждая, что воспроизведение случайного материала действительности, пусть даже самого прекрасного, никак нельзя считать искусством. Искусство, доказывают они, начинается там, где кончается зависимость фотографа от не поддающегося его контролю материала съемки. А Фейнингер и другие, умышленно игнорируя документирующее назначение камеры, пытаются превратить фотографию в чистое искусство, в своем понимании этого слова.

В конце 1951 года в газете «Нью-Йорк таймс» появилась статья Лизетты Модел, направленная против экспериментальной фотографии и ратующая за «прямой подход к жизни». Из откликов на ее статью, напечатанных в той же газете, явствует, что для новой дискуссии между приверженцами реализма и поборниками безграничной свободы творческой фантазии достаточно малейшего повода. Автор одного из писем, представившийся как фотограф «откровенно экспериментального направления», обвинил Модел в деспотичном подавлении свободы художника, в лишении его права пользоваться своим искусством в соответствии с его творческими стремлениями. Другой читатель газеты, выступив в защиту взглядов Модел, доказывал, что наиболее успешно «фотографы работают в границах своих выразительных средств». А третий предпочел вообще не высказывать собственного мнения, так как, по его словам, «любая попытка... сформулировать и четко разграничить назначение нашего искусства угрожает ему застоем»[49]. Подобные споры на страницах печати говорят о том, что враждебные лагери не нащупали точки сближения.

Итак, взгляды и тенденции раннего периода существования фотографии мало изменились в ходе ее развития (чего нельзя сказать о фотографической технике и содержании снимков, но здесь не о них речь). На протяжении всей истории фотографии наблюдаются две тенденции:

реалистическая, усматривающая свой высший идеал в запечатлении реальной действительности, и формотворческая, ставящая перед собой чисто художественные цели. Нередко поиски новых форм сталкиваются со стремлением запечатлеть реальность и в конце концов подавляют

его: следовательно, современная фотография является ареной борьбы двух тенденций. Такое положение вещей рождает эстетические проблемы, к рассмотрению которых, мы теперь обращаемся.

Систематический анализ

Основной эстетический принцип. Полагаю, что он заключается в том, что произведения того или иного искусства эстетически полноценны тогда, когда они создаются на основе специфики его выразительных средств. И напротив, если произведение чем-то идет вразрез этой специфике— скажем, имитирует эффекты, более «естественные» для другого искусства,— оно вряд ли будет эстетически приемлемым. Железные украшения на домах начала двадцатого века, подражающие формам каменной готической архитектуры, вызывают раздражение. Поэтому причины идейной и творческой несостоятельности некоторых фотографов, особенно склонных подражать живописи, видимо, нужно искать в пренебрежении фотографической спецификой. Робинсон, один из ранних художников-фотографов, утверждавший необходимость жертвовать правдой ради красоты, наряду с этим, словно чувствуя себя виновным в нарушении законов своего выразительного средства, пел панегирики непревзойденной жизненной правде фотографии[50]. Этим же объясняется двойственность творчества Эдварда Уэстона в период, когда он пытался быть одновременно приверженцем абстрактной и реалистической тенденций; только осознав их несовместимость, Уэстон признал превосходство реализма и перестал поклоняться двум богам[51].

Впрочем, и особый упор на своеобразие художественного средства вызывает серьезные возражения, одно из которых сводится к тому, что свойства какого-либо искусства не поддаются четкому определению, стало быть, их нельзя принимать на веру и класть в основу эстетического анализа. Что именно соответствует выразительным;

средствам данного искусства, не может определяться наперед, догматически. Любой революционный художник способен опровергнуть все предварительные представления о природе искусства, в котором он творит.

Но, с другой стороны, опыт показывает, что не все виды искусств одинаково сопротивляются попыткам определить их природные свойства. По степени неопределимости

искусства можно расположить в ряд, поместив вначале, скажем, живопись, ибо ее различные творческие направления меньше всего зависят от материала и технических факторов.

Великой попытке Лессинга определить в «Лаокооне» границы между живописью и поэзией несколько помешало неумение оценить потенциальные возможности того и другого искусства, что, впрочем, не снижает значения **его** труда в целом. Хотя границы каждого искусства почти неуточнимы, они дают о себе знать всякий раз, когда поэт или художник пытается претворить средствами своего искусства замысел, успешно осуществленный в другом. «Многое, достаточно красиво выраженное словами, — сказал, предваряя Лессинга, Бенвенуто Челлини,— не годится как материал для картины художника»[52]. Опыт Сергея Эйзенштейна — яркое доказательство того, что театр в большей степени, чем живопись, сковывает художника. В свою бытность

театральным режиссером он на собственных ошибках убедился, что границы сцены не растяжимы до бесконечности— в конце концов неумолимая природа театра помешала осуществлению его художественных идей. И хотя для их выражения сценические средства казались ему единственно подходящими, он оставил театр ради кино[53]. Недостаточно гибка, во всяком случае для нашего времени, и литературная форма романа; этим объясняются возобновляющиеся время от времени попытки определить его основные черты. Ортега-и-Гассет, например, сравнивает роман с «обширным, но ограниченным каменным карьером»[54].

Законное место в противоположном конце ряда бесспорно принадлежит фотографии. Ее свойства, определенные в свое время Гей-Люссаком и Араго, достаточно специфичны, и они не стали менее отчетливыми в ходе истории. Следовательно, основной эстетический принцип, сформулированный в начале главы, тем более применим к фотографии.

Соответствие основному эстетическому принципу подразумевается в трояком аспекте: в подходе фотографа к материалу, в природных склонностях фотографии и в особой привлекательности снимков.

Фотографичный подход. Творческий метод фотографа можно признать подлинно «фотографичным», когда он подчинен основному эстетическому принципу. Следовательно, в интересах эстетики фотограф должен при всех

обстоятельствах держаться реалистического направления. Это, конечно, минимальное условие. Однако при его соблюдении снимки фотографа будут по меньшей мере фотографичны. Следовательно, прямая фотодокументация эстетически безупречна, и, напротив, снимок с красивой и даже выразительной композицией может быть недоста-точно фотографичным. Безыскусственность имеет свои преимущества, в особенности тогда, когда дело касается «осовременивающих» наше видение мира фотографий. От них не требуется, чтобы они впечатляли своими художественными качествами. Правда, Бомон Ньюхолл пишет о «красоте», присущей серии военно-разведывательных аэрофотоснимков[55]. Понятно, что в этом случае красота — лишь побочное, непредусмотренное качество и что она совершенно ничего не добавляет к эстетической полноценности таких чисто механических фиксаций реальной натуры.

Но если бесстрастные снимки соответствуют природе фотографии, то сам фотограф, видимо, должен быть человеком, лишенным созидательных побуждений, то есть именно таким, каким хотели видеть любого художника реалисты девятнадцатого века. В своем манифесте 1856 года они требовали от художника абсолютно беспристрастного отношения к реальной действительности, умения написать десять картин на одну и ту же тему, чтобы все десять ничем не отличались друг от друга[56]. Именно так трактует роль фотографа Марсель Пруст в том месте своего романа «В поисках утраченного времени», где герой после долгого отсутствия входит без доклада в гостиную своей бабушки.

«Я был в комнате, или, вернее, меня еще не было, раз она не знала о моем присутствии... От меня... там был только случайный свидетель, посторонний наблюдатель в шляпе и дорожном пальто, чужой этому дому человек, фотограф, зашедший снять фотографию места, которое ему больше не придется увидеть. Процесс, механически происшедший на моих глазах при виде бабушки, был действительно подобен фотографическому. Мы никогда не видим дорогих нашему сердцу людей иначе, чем в живых связях, в вечном двигателе нашей постоянной любви к ним, которая прежде чем позволить зрительным образам близких лиц дойти до нас, подхватывает их своим вихре и отбрасывает назад к нашим всегдашним представлениям о них, заставляя их отвечать этим представления» совпадать с ними. Как же, ведь **на** лбу и щеках моей бабушки я привык видеть самые тонкие и самые неизменные достоинства ее ума, ведь каждый, случайно брошенный взгляд—заклинание, каждое любимое лицо—зеркало прошлого, как же я мог не проглядеть то, что в ней отупело, изменилось, когда даже видя самые обыденные картины повседневной жизни наш исполненный мысли взор опускает, подобно классической трагедии, все образы, не способствующие развитию действия, и сохраняет только те, что облегчают понимание ее идеи... Я, для кого бабушка все еще была частью меня самого, я, кто никогда не видел ее иначе как в глубине своей души, видел всегда в одном и том же месте прошлого сквозь прозрачную пелену неотступных захлестывающих друг друга воспоминаний, вдруг, в нашей гостиной, ставшей частью нового мира, мира времени, увидел, что на кушетке под лампой сидит краснолицая грузная, болезненная, погруженная в раздумье, водящая по строчкам книги почти бессмысленными глазами, унылая старуха, которую я не знаю»[57].

Пруст исходит из предпосылки, что любовь ослепляет нас, что в любимом человеке мы не замечаем изменений, наносимых временем. Поэтому Пруст вполне логично подчеркивает эмоциональную отчужденность фотографа как его главную добродетель. Эту мысль он внушает, сравнивая фотографа со случайным свидетелем, наблюдателем, посторонним лицом — с тремя категориями людей, предположительно не связанными с событием, которое им доведется увидеть. Они могут постичь все, так как ничто из наблюденного не рождает в них воспоминаний, способных завладеть их мыслями и тем самым сузить зрительное восприятие. Идеальный фотограф—это противоположность любящему слепцу. Фотограф подобен всеотражающему зеркалу; он все равно что линза аппарата. Фотография, в понимании Пруста, продукт полной отчужденности.

Однобокость такого толкования очевидна. Однако из общего контекста ясно, что Пруст прежде всего хотел описать психологическое состояние человека, которому его непроизвольные воспоминания как бы ретушируют картину внешнего мира. И желание противопоставить такое состояние ума (чтобы облегчить читателю его понимание) психологии фотографа, видимо, склонило Пруста к принятию догмы крайнего реализма девятнадцатого века, требовавшего, чтобы произведение фотографа — да и любого художника — было зеркалом природы.

Практически такого зеркала не существует. Фото-

снимки не копируют натуру, а преобразуют ее, перенося трехмерные явления на плоскость, обрубая их связи с окружающим и подменяя палитру живых красок черной, белой и серой. И все же сравнение с зеркалом ошибочно не потому, что объект съемки претерпевает эти неизбежные трансформации; их можно не принимать во внимание, ведь, несмотря на них, фотографии остаются репродукциями натуры. Важно то, как мы воспринимаем видимый мир. Даже отчужденный фотограф Пруста непроизвольно упорядочивает впечатления от объекта съемки: восприятия других его чувств, присущие его нервной системе ощущения формы и в не меньшей мере его общие склонности подсказывают фотографу организацию материала в момент, когда он видит перед собой натуру[58]. И эта подсознательная деятельность неизбежно обусловливает характер снимков.

А как же насчет упоминавшихся выше бесстрастных фотографий, снятых почти автоматически? В этом случае упорядочивание материала происходит в подсознании зрителя. Впрочем, со снимками воздушной разведки, о которых пишет Ньюхолл, обычный процесс восприятия нарушается: зритель, не будучи в состоянии расшифровать содержание фотографий, оценивает их чисто эстетически. Абсолютная объективность в передаче натуры, какую требуют реалисты, недостижима. А раз это так, то зачем фотографу подавлять свои творческие способности в тщетной попытке добиться такой объективности? Если фотограф намерен раскрыть содержание снимаемой натуры, он, несомненно, вправе выбирать основную тему, границы снимка, объектив, фильтр, эмульсию и зерно. Или вернее — фотографу необходимо произвести творческий отбор. Объект съемки не дается фотографу, если он не осваивает его напряжением всех своих чувств, всем своим существом. Поэтому формотворческое направление отнюдь не должно противоречить реалистическому. Напротив, их взаимодействие может способствовать полноценности реализма, что не дано было понимать его приверженцам в девятнадцатом веке. Вопреки мнению Пруста и фотограф видит вещи глазами «своей собственной души».

И все же Пруст прав, усматривая сходство между фотографичным подходом к материалу съемки и отчужденностью фотографа. Но, даже сознавая специфику своего искусства, фотограф редко, если вообще когда-либо это бывает, способен проявлять приписываемое ему Прустом

40

равнодушие. В то же время он не может свободно воплощать в снимке свое внутреннее видение. Фотографу необходимо найти правильное соотношение своей верности реализму и формотворческих побуждений, соотношение, при котором желание свободно творить, как бы оно ни было сильно, подчинялось бы законам реализма. По словам Льюиса Мэмфорда, фотограф «не должен давать волю субъективной фантазии, его побуждения должны неизменно соответствовать объективной реальности[59]. Некоторые художники-фотографы раннего периода, такие, как Надар, Давид Октавиус, Хилл и Роберт Адамсон, умели находить это трудноуловимое равновесие. Будучи под сильным влиянием живописи, они полагали своей главной задачей выявление характерных черт каждого натурщика[60]. Фотографические достоинства их портретов шли от «благородства и глубины их восприятия»[61]. Это означает, что по своему характеру процесс отбора у фотографа скорее устремлен к

раскрытию содержания материала, чем к его произвольной трактовке. Фотограф, пожалуй, больше всего походит на вдумчивого, наделенного воображением читателя, упорно доискивающегося смысла непонятного текста. Подобно такому читателю фотограф всегда погружен в изучение книги природы. «Сила его зрения, — утверждает Пол Стрэнд, — должна корениться в подлинном уважении к тому, что находится перед ним»[62]. А по словам Уэстона, камера «позволяет заглянуть глубоко в природу вещей и выявить их реальную сущность в фотографическом изображении»[63]. Эта способность камеры придает фотографу и некоторое сходство с изыскателем; безграничная любознательность гонит его в странствия по неосвоенным просторам, чтобы запечатлеть никем не виданные картины. Фотограф мобилизует все свои силы, но не расходует их на созидание: они нужны ему для того, чтобы суметь раствориться в подлинной сущности окружающих его вещей. И снова прав Марсель Пруст: в фотографии процесс отбора неотделим от психологического состояния отчужденности.

Здесь я позволю себе вставить несколько замечаний о возможном влиянии меланхолического настроения на фотографичное видение мира. Отнюдь не случайно Ньюхолл в своей «Истории фотографии» дважды по разным поводам упоминает о грусти. Он пишет, что у Марвилля в его улицах и домах Парижа, обреченных на слом при Наполеоне III, есть «грустная красота невозвратного прошлого»[64], а о снимках парижских улиц Атже — что они

«проникнуты грустью, которую, так впечатляюще умеет передать хорошая фотография»[65]. Меланхолия как душевный склад художника способна не только придать особую прелесть элегическим объектам, она ведет и к чему-то более важному: печаль связана с самоотстранением, а оно, в свою очередь, с отождествлением своего внутреннего мира с посторонними объектами любого характера. Человек в удрученном состоянии как бы теряется в случайных проявлениях своего окружения, он воспринимает их безучастно, не отдавая предпочтения тому, что прежде было ему милее другого. Он воспринимает окружающее примерно так же, как фотограф Пруста, выведенный им в образе стороннего наблюдателя. Кинематографисты часто использовали тесную связь между меланхолическим восприятием мира и фотографичной трактовкой материала в своих попытках пластически выразить подобное состояние духа. Во многих фильмах повторяется примерно такой эпизод: одинокий человек бесцельно бродит по улицам, а его меняющееся окружение показано монтажным сопоставлением множества кадров с фасадами домов, неоновыми рекламами, случайными прохожими и т. п..

Зритель обязательно свяжет как будто ничем не мотивированное появление этих кадров на экране с подавленным состоянием персонажа и сопутствующей этому состоянию отчужденностью.

Формотворческая тенденция может быть выражена настолько слабо, что снимки фотографа едва отвечают минимальным требованиям художественности, и настолько сильно, что она всецело подавляет реалистическую сторону фотографии. За истекшее двадцатилетие немало видных мастеров фотографии стремились в своих работах либо раскрыть нечто новое в материале съемки, либо отразить в них свой внутренний мир, или же совместить и то и другое. О фотографии стволов деревьев с похожими на глаза впадинами в коре Моголи-Надь пишет:

«Сюрреалист подчас находит в природе картины, выражающие его чувства»[66]. А посмотрите снимок самого Моголи-Надя «Вид с берлинской радиобашни» или же некоторые почти абстрактные, а то и совсем абстрактные композиции, оказывающиеся при более близком рассмотрении причудливыми скалистыми или почвенными образованиями, необычными сочетаниями реальных предметов, человеческими лицами и вообще чем угодно!

В таких фотографиях не найдено правильного равновесия между раскрытием содержания объекта и его про-

извольной трактовкой. В подобных случаях фотограф не подчиняет свои формотворческие побуждения реалистическим, а как бы стремится проявить в равной мере и те и другие. Он, вероятно, сам того не сознавая, движим двумя непримиримыми желаниями—дать пластическое выражение своего внутреннего видения и запечатлеть формы внешнего мира. Чтобы сочетать эти желания, он использует случайные сходства и совпадения между реальными объектами и картинами, рожденными его воображением. Отсюда двойственность, явная надуманность подобных фотографий. Это отчетливо видно на снимке Мэри Энн Дорр «Стулья в солнечном свете»[67]. С одной стороны, Дорр отдает должное фотографической специфике,— ведь ажурные стулья и отбрасываемые ими тени существуют в действительности, но, с другой стороны, из-за авторской трактовки и сами стулья и их тени воспринимаются скорее как элементы свободной композиции, чем реальные объекты.

В спорных случаях, когда позиция автора выражена недостаточно четко, фотографичность снимков определяется их верностью природе.

Снимок не будет фотографичным, если формальные приемы воспринимаются только как отражение замысла, созревшего до того, как фотограф начал снимать, то есть если он не исследует действительность, а лишь использует ее для якобы реалистического выражения своего личного видения. Иногда он даже добивается совпадения обрядов, рожденных его фантазией, с действительностью путем некоторого видоизменения реальных объектов.

Фотограф-экспериментатор стремится перейти пограничную зону, сочетающую обе враждебные тенденции. Можно ли считать, что его снимок не противоречит природе фотографии? Фотограммы, или рейографии (названные так по имени их изобретателя Мана Рея), вообще не требуют камеры. А в экспериментах, осуществленных с ее по-мощью, снятый материал полностью деформирован. То же можно сказать и о фотомонтаже[68]. Пожалуй, композиции этого типа лучше отнести к особому жанру графического искусства, чем к собственно фотографии. Вопреки своему внешнему сходству с фотографией, они фактически далеки от нее. Да и сами фотографы экспериментального направления утверждают, будто они создают произведения особого искусства и что их работы не следует пу-

тать с псевдоабстрактными снимками реального мира, которые, впрочем, эстетически могут быть так же привлекательны[69]. Но хотя работы экспериментаторов не воспроизводят реальной действительности, их нельзя оценивать и по критериям живописи или рисунка. Джеймс Тролл Соби однажды заметил, что им «не по плечу

висеть вместо картин»[70]. Видимо, подчинение фотографии чист художественным целям заводит ее на своего рода ничейную территорию, лежащую между областью механической репродукции и творчества.

Склонности фотографии. Снимки, отвечающие требованиям фотографичности (когда нет особой надобности в уточнении, они в дальнейшем могут называться просто фотографиями или снимками), как бы проявляют определенные «склонности», надо полагать, столь же постоянные, как и свойства фотографии. Четыре из этих склонностей заслуживают особого внимания.

Первая. Фотография явно тяготеет к неинсценированной действительности. Снимки подлинно фотографичны тогда, когда в них чувствуется намерение автора воспроизвести физическую реальность в том нетронутом виде, в каком она существует помимо него. Ее преходящие формы, уловимые только фотокамерой, инсценировать невозможно[71]. Недаром пионеров фотографии привлекали такие натурные объекты, как «скопления пыли в углублениях лепного орнамента»[72] или же «случайный отблеск солнца»[73]. Интересно отметить, что Фокс Талбот настолько сомневался в правомерности своего пристрастия к преходящим явлениям (это его восхитил отблеск солнца) что, ища оправдания, ссылался как на прецедент на произведения живописи голландской школы. Правда, в портретной фотографии условия съемки часто организуются, но в этом жанре границы между инсценированными и неинсценированными условиями почти неуловимы. Возможно, что, предлагая клиенту специальную декорацию или же требуя, чтобы он слегка наклонил голову, фотограф стремится выявить наиболее типическое. Важно, чтобы он запечатлел натурщика в наиболее характерном для него виде, чтобы его портрет выглядел так, словно облик натурщика раскрылся сам по себе, чтобы он был «преисполнен иллюзии жизни»[74]. С другой стороны, если в фотографе художник берет верх над вдумчивым читателем книги и пытливым исследователем, то снятые им портреты неизбежно оставляют впечатление излишней искусст-

венности освещения, надуманности композиции или и того и другого; в них не жизнь, схваченная в ее движении, а лишь отдельные элементы жизни, скомпонованные в живописной манере.

Вторая. Тяготение фотографии к неинсценированной действительности определяет ее склонность подчеркивать элементы ненарочитого, случайного, неожиданного. Случайные события—лучшая пища для фотоснимков. За десять лет до появления первых кинолент один французский фотограф-моменталист сказал: «Мы хотим схватить все, что неожиданно попадается нам на глаза и заинтересует нас»[75]. В этом секрет прелести снимков уличной толпы. Начиная с 1859 года нью-йоркских фотографов, снимавших для стереоскопов, привлекали городские улицы с их беспрестанной сменой экипажей и пешеходов[76]. И на более поздних моментальных снимках викторианской эпохи мы часто видим ту же излюбленную калейдоскопическую картину уличного движения. А для Марвилля, Штиглица и Атже тема жизни города была главной по злободневности и фотогеничности[77]. Образы, рожденные большими городами, материализовались в фотографиях случайных встреч, причудливых совмещений и невероятных совпадений.

Склонность к ненарочитому характерна и для портретной фотографии— даже наиболее типические портреты должны производить впечатление снятых случайно, как бы походя, в них должна чувствоваться пульсация жизни. А поскольку для выражения средствами фотографии предпочтителен элемент случайного, то это снова подтверждает, что фотографическое изображение не терпит насильственного втискивания «в банальную композиционную схему»[78]. (Речь, конечно, не идет о фотографиях композиционно интересной натуры или объектов, созданных человеком.)

Третья. Фотографии свойственно передавать ощущение незавершенности, бесконечности, возникающее от подчеркивания элементов случайного, которые на фотографии, будь то портрет или уличный снимок, запечатлеваются скорее частично, нежели полностью. Фотография хороша только тогда, когда она не оставляет впечатления законченности. Рамка фотокадра—лишь условные его границы; его содержание связано с содержанием остающегося за рамкой; его композиция говорит о чем-то невместимом — о физическом бытии. Писатели девятнадцатого века называли это «невместимое» природой или жизнью, и они были убеждены, что фотография призвана внушать

45

нам представление о безграничности жизни. Листья деревьев — одна из любимых тем тогдашних фотографов — не «инсценируются», они существуют и несть им числа. В этом отношении можно провести аналогию между фотографичным подходом к материалу и научно-исследовательским; и в том, и другом случае берутся только пробы, только частицы бесконечного мира, не поддающегося окончательному познанию.

Четвертая, и последняя. Фотография склонна передавать ощущение неопределенного содержания, смысловой неясности, что хорошо понимал Пруст. В том же месте его романа, откуда взят отрывок, приведенный выше, Пруст описывает, как ему представляется фотография члена Академии, покидающего здание института. «Она покажет нам, — пишет Пруст, — не солидную поступь академика, собирающегося нанять экипаж, а нетвердую походку, осторожные движения человека, боящегося упасть навзничь, словно он пьян или идет по обледенелому грунту»[79]. Фотография, рожденная воображением Пруста, отнюдь не намекает на то, что академик—фигура непочтенная, она просто неспособна сообщить нам ничего о его обычном поведении или о типичной для него манере держаться. Снимок настолько полностью изолирует какой-то определенный момент в жизни академика, что смысл его позы в общем рисунке движений, составляющих его индивидуальный облик, каждый трактует по-своему. Эта поза связана с ситуацией, которую фотография не передает. Снимки, видимо хочет сказать Пруст, показывают сырой материал, ничего не уточняя.

Пруст, несомненно, преувеличивает неопределенность содержания фотографий не меньше, чем он преувеличивал их обезличенность. На самом деле, поскольку фотограф отбирает содержание своих снимков, он и строит композицию и наделяет их смыслом. Запечатлевая натуру, фотографии наряду с этим отражают и попытки автора постичь и разгадать ее. Но в основном Пруст прав и на этот раз, ибо никакой отбор не лишает фотографии склонности к

неорганизованному и несобранному, придающей им документальный характер. Поэтому смысловая неопределенность и многозначность, окружающая фотографии словно бахромой, неизбежна.

Многозначным, бесспорно, может быть и произведение любого традиционного искусства. Но благодаря тому, что оно рождается объяснимыми человеческими

46

побуждениями и обстоятельствами, смысл такого произведения практически можно уточнить, тогда как смысл фотографии обязательно остается не до конца ясным, ибо она показывает неупорядоченную действительность, природу в ее непостижимости. По сравнению с фотографией смысл любой картины художника относительно понятен. Стало быть, о многозначности или неуловимости смысла произведения есть разумные основания говорить лишь тогда, когда речь идет о съемке камерой.

Привлекательные черты. У произведений фотографии, обладающих столь явными склонностями, должна быть и своя особая привлекательность, отличная от той, что свойственна произведениям изящных искусств. Из привлекательных черт фотографии три поддаются определению.

Мы знаем, говорит Ньюхолл, что объект съемки «может быть видоизменен, искажен и даже фальсифицирован...—что нам подчас даже нравится,—однако сознание такой возможности неспособно подорвать нашу безотчетную веру в правдивость фотоснимка»[80]. Этим объясняется обычная реакция на фотографии: со времен Дагерра их расценивают как документы несомненной достоверности. Бодлер, с одинаковым презрением относившийся к низведению искусства до фотографии и к претензиям фотографий на художественность, все же признавал за ними одно достоинство: они регистрируют и тем самым сохраняют все преходящее, достойное места в «анналах 'нашей 'памяти»[81]. В те ранние годы особенно превозносили памятную ценность фотоснимков. Практически нет на свете такой семьи, которая не могла бы похвалиться толстым альбомом с фотографиями нескольких поколений своих родных и близких, снятых в самой различной обстановке. С течением времени смысл этих сувениров меняется. Воплощенные в них воспоминания тускнеют, постепенно стираются, а наряду с этим растет документальная ценность фотографий; они превращаются в фотолетопись истории и тем привлекают нас еще больше, чем своей прежней способностью будить воспоминания. Листая семейный альбом, наша бабушка вновь переживает свой медовый месяц, проведенный в Венеции, а дети с любопытством рассматривают причудливые гондолы, старомодные туалеты и юные лица теперешних стариков, которые они никогда не видели;

47

И они непременно приходят в восторг от каждого обнаруженного ими пустяка, который бабушка в дни своей молодости и не замечала. А вспомните, как мы любим рассматривать увеличенные фотографии, неожиданно находя в них новые мелкие подробности! Мы и не подозревали о них, глядя на контактный отпечаток, и, конечно, не заметили бы их в натуре. Такая реакция на фотоснимки также типична. В сущности, мы рассматриваем их в надежде обнаружить нечто новое и

неожиданное, и своей уверенностью, что нам это удастся, мы отдаем должное способности фотоаппарата раскрывать

содержание снимка.

И наконец, по общему признанию, фотография неизменно является источником красоты. Однако красоту можно воспринимать по-разному. Все, кто не ждет от фотографии тех же впечатлений, какие оставляет живопись, сходятся на том мнении, что, скажем, портреты работы Надара, сцены Гражданской войны в Америке, снятые Брейди, или виды парижских улиц, запечатленные Атже, красивы скорее тонким пониманием и технически безупречным прочтением материала, нежели самостоятельностью творческой интерпретации[82]. Вообще говоря, снимок может быть красив в меру своей фотографичности. Поэтому фотографии, расширяющие сферу нашего видения окружающего мира, радуют глаз не только новыми открытиями, но и чисто эстетическими качествами, отнюдь не зависящими от того, отбирал ли фотограф материал, или съемка производилась чисто механически, как для целей воздушной разведки.

Фокс Талбот называет «очаровательной» способность фотографического изображения нести в себе нечто, неизвестное самому автору, нечто такое, что ему предстоит обнаружить впервые[83]. Луи Деллюку, одному из видных режиссеров и теоретиков французского кино двадцатых годов, доставляли подлинное эстетическое наслаждение поразительные откровения фотоснимков Кодака: «Меня восхищает — и вы согласитесь, что это действительно необычайно интересно, — когда я внезапно обнаруживаю на пленке или пластинке, что у прохожего, случайно попавшего в объектив фотоаппарата, причудливая мина, что мадам X. владеет секретом классических поз, утерянным в осколках античных статуй; и что знакомые нам особые ритмы движений, присущих деревьям, воде, тканям, зверям, рождаются из отдельных элементов, вид которых досадно опрокидывает на

ши прежние представления»[84]. Видимо, эстетическая ценность фотографии является в какой-то мере следствием ее разоблачительной функции» *. В нашей реакции на фотоснимки ощущение прекрасного неотделимо от жажды знаний. Подчас фотография красива уже тем, что она утоляет эту жажду. И более того, обогащая наши знания путем проникновения в неведомые космические пространства или в укромные тайники материи, фотоаппарат иногда запечатлевает картины, красивые и своей собственной красотой.

Искусство ли фотография? Здесь снова возникает спорный вопрос о том, является ли фотография искусством. На сегодняшний день спор этот 'характеризуется упорным нежеланием поборников художнической свободы мириться с ограничениями, которые фотографический процесс налагает на их формотворческие замыслы. По их мнению, каждый фотограф, соблюдающий принципы фотографичности, стоит ступенью ниже художника; они восстают против документальных задач фотографии. Их позицию очень точно сформулировал Моголи-Надь, видящий в фотографе-экспериментаторе художника, который «не только отбирает из найденного, но... создает ситуации, вводит ранее

неиспользованные или отвергнутые приемы, обладающие, с его точки зрения, необходимой фотографической выразительностью»[85]. Моголи-Надь подчеркивает, что реальностью следует пренебречь ради художественности. Барбара Морган с помощью синхронизированных вспышек и импульсных ламп создает на своих фотографиях особый мир. По ее словам, она «благодарна свету, созданному человеческими руками, за творческую свободу, которую он дает ей»[8В].

Хотя концепция искусства или творчества, лежащая в основе этих высказываний, во многом применима к традиционным искусствам, она все же не отдает должного широкой свободе отбора, допустимого в фотографии. Или точнее, эта концепция оставляет в тени совершенно своеобразный и подлинно творческий труд фотографа, направленный на то, чтобы показать наиболее

* Поль Валери в своей книге «Degas, dance, dessin» («Дега, танец, рисунок», стр. 73) отмечает, что моментальные фотоснимки подтверждают правильность изображения полета птиц японскими художниками. О сходстве моментальной фотографии с японской живописью см. книгу Вольфа Чапека “Die Kinematographie”, («Кинематография», стр. 112—113).

49

знаменательные стороны материального мира, **не** насилуя его,— показать реальный материал, взятый в поле зрения камеры так, чтобы он одновременно оставался нетронутым и просматривался насквозь. Создание такого снимка несомненно связано с эстетическими задачами. Группа словно прижавшихся друг к другу деревьев **на** фотографии Штиглица—это запоминающийся образ осенней грусти. На моментальных снимках Картье-Брессона необычайно сильна впечатляемость человеческих лиц и сочетаний фигур с архитектурой. А у Брассаи говорят и стены и мокрый булыжник мостовой.

Зачем же нам беречь термин «искусство» только для свободных композиций фотографов-экспериментаторов, выходящих в некотором смысле за пределы фотографии в точном значении этого понятия? Так мы рискуем упустить из виду подлинную специфику этого выразительного средства. Пожалуй, слово «искусство» стоит толковать шире, чтобы оно охватывало снимки, удачные своей подлинной фотографичностью. Пусть они не являются произведениями искусства в его традиционном понимании, но они и не лишены эстетических достоинств. Снятые фотографом, обладающим художественным чутьем, они способны излучать красоту, что также говорит в пользу более широкого применения слова «искусство».

Раздел 1
общие характеристики

Глава 2
Основные концепции

Фотографический кинофильм, подобно плоду во чреве матери, произошел из двух разных элементов. Его породило сочетание моментальной фотографии *(в* том виде, в каком ее возможности использовали Майбридж и Марей) с более ранними изобретениями—волшебным фонарем и фенакистископом. Позже в фильм вошли иные, нефотографические элементы, такие, как монтаж и звук. Однако среди всех элементов кинематографа фотография, в частности моментальная, может законно претендовать на главенство и приоритет, так как она бесспорно была и остается решающим фактором, определяющим содержание фильма. Природа фотографии продолжает жить в природе кинематографа.

Вначале полагали, что кино, удовлетворив извечную мечту человека изображать предметы в движении, положит конец дальнейшей эволюции фотографии. На главных этапах развития самой фотографии мечта эта сыграла не последнюю роль. Еще в 1839 году, когда появились первые снимки, полученные способом дагерротипии и тальботипии, виды пустынных улиц и нечеткие пейзажи вызывали смешанное чувство восхищения и разочарования[2]. А в пятидесятые годы, задолго до появления ручной фотокамеры, уже осуществлялись небезу-

52

спешные попытки снимать движущиеся объекты[3]. Идеи, способствовавшие переходу от фотосъемки с большой выдержкой к моментальной, породили и мечты о дальнейшем развитии фотографии в том же направлении, то есть мечты о кинематографе. Примерно в 1860 году Кук и Боннели, сконструировавшие аппарат под названием «фотобиоскоп», предсказали «полную революцию искусства фотографии... Мы увидим... пейзажи со склоняющимися по прихоти ветра деревьями, с трепещущими и сверкающими в лучах солнца листьями»[4].

В этих пророчествах наряду со знакомым фотографическим мотивом листьев занимали видное место и такие объекты, как вздымающиеся волны, плывущие облака, мимика человеческих лиц. В общем, всем хотелось получить аппарат, который запечатлевал бы самые пустячные события окружающего нас мира — уличные сцены, так часто привлекающие толпу, стихийные движения которой чем-то напоминают движения волн или листьев. В достопамятном высказывании сэра Джона Гершеля, опубликованном еще до появления моментальной фотографии, он не только предвидел основные характеристики кинокамеры, но и предопределил ее и поныне актуальные задачи: «...живая и точная репродукция всего, что происходит в реальной жизни,— баталий,

диспутов, публичных торжеств, кулачных расправ, репродукция, которая будет передаваться из рук в руки каждому следующему поколению, вплоть до самого отдаленного» [5]. И Дюкос дю Корон и другие провозвестники кинематографа видели в своих мечтах то, что мы теперь называем кинохроникой и документальным кино — то есть фильмы, посвященные событиям действительности [6]. Настойчивое подчеркивание летописного назначения фильмов сопровождалось надеждами, что они помогут нам увидеть движения, не воспринимаемые в нормальных условиях или не воспроизводимые иными средствами — такие, как мгновенные трансформации материи, медленный рост растений и т. п.[7]. В общем, считалось само собой разумеющимся, что кино будет развиваться по пути фотографии *.

*** Жорж Садуль со свойственной ему прозорливостью отметил, что названия устарелых киноаппаратов позволяют разгадать главное направление возлагавшихся на них тогда надежд. Так, термины «витаскоп», «витаграф», «биоскоп» и «биограф» несомненно говорят о родстве киноаппарата с «жизнью», тогда как названия типа «кинетоскоп», «кинетограф», «кинематограф» свидетельствуют о его связи с движением («L'Invention du cinema» — «Изобретение кино», |.стр. 298).**

Подведем итог: приведенные в предыдущей главе высказывания по поводу фотографии относятся и к кинематографу; однако их нельзя применить к нему механически, и, кроме того, они не охватывают всех его потенциальных возможностей. Их необходимо еще разработать и дополнить, что и будет осуществлено в первых трех главах, в которых я попытаюсь объяснить главные характеристики выразительных средств кинематографа. Настоящая глава рассматривает основные концепции, положенные в основу дальнейшего анализа. В следующей главе будут подробно изучены регистрирующие и исследовательские функции кино. В третьей — его особые склонности. Пустоты возведенного таким образом «каркаса» концепций будут потом заполняться исследованием специфических областей и элементов кино, а также вопросов построения фильма.

Свойства кино

Свойства кино можно разделить на основные и технические.

Основные полностью совпадают со свойствами фотографии. Иначе говоря, кино так же приспособлено для запечатления и раскрытия физической реальности и поэтому можно сказать, что кино так же тяготеет к ней.

Однако видимый мир неоднороден. Возьмем театральный спектакль или картину художника: они тоже реальны и доступны восприятию. Однако нас интересует только одна реальность — физически существующая, подлинно жизненная — скоропреходящий мир, в котором мы живем. (Физическую реальность мы будем называть также «материальным миром», «физическим бытием», или «действительностью», или же, обобщая, просто «природой». Возможно, что где-то подойдет и термин «реальность кинокамеры». И, наконец, для разнообразия можно пользоваться и словом «жизнь» — по причинам, которые получат объяснение в четвертой главе.) Некоторые другие явления внешнего мира не составляют органической части физической

реальности. Театральная пьеса, например, предлагает нам свой особый мир, который немедленно рухнул бы при сопоставлении с нашим подлинно жизненным окружением.

Использование выразительных средств кино в целях репродукции несомненно оправдано тогда, когда снимают-

54

ся выдающиеся балетные постановки, оперные спектакли и тому подобное. Однако, даже допуская, что такие репродукции осуществлены с учетом специфических требований экрана, они, в сущности, почти не поднимаются выше так называемого «консервированного» театра и здесь не представляют интереса. Съемка спектаклей, лежащих вне сферы подлинной физической реальности,— это в лучшем случае побочное дело для кино, выразительные средства которого специально приспособлены для исследования жизни. Впрочем, мы не отрицаем возможности вполне кинематографичного использования театральных выступлений как в игровых, фильмах, так и в других видах кино.

Из всех технических свойств кинематографа самым главным и неотъемлемым является монтаж. Он служит для установления осмысленной последовательности кадров и поэтому неприменим в фотографии (фотомонтаж — это скорее графическое искусство, чем особый вид фотографии). Кое-какие чисто технические приемы кинематографа заимствованы у фотографии, например, крупный план, нерезкое изображение, негативные кадры, двойная или многократная экспозиция и т. п. А все остальные, как наплыв, замедленное и ускоренное движение, перемещени во времени, некоторые специальные эффекты и т. д., по понятным причинам характерны исключительно для кинематографа.

Здесь можно ограничиться этими скупыми замечаниями. Нет никакой надобности рассматривать вопросы техники кинематографического мастерства, широко освещенные в большинстве ранее опубликованных теоретических исследований кино[8]. В отличие от этих трудов, неизменно уделявших много места приемам монтажа, способам освещения, различным эффектам крупного плана и прочему, настоящая книга касается технического мастерства лишь постольку, поскольку оно связано с природой кино, которая определяется его основными свойствами и всем тем, что под ними подразумевается. Нам интересен не самый монтаж, независимо от его назначения, а монтаж как средство выявления или же освоения (что сводится к одному и тому же) таких потенциальных возможностей кино, которые отвечают его специфике. Иными словами, в нашу задачу входит не обзор разных методов монтажа как таковых, а, скорее, определение его возможной роли в создании значительных и подлинно кинематографичных фильмов. Проблемы кинемато-

55

графической техники не будут исключены полностью, но обсуждаться они будут лишь тогда, когда этого потребует освещение вопросов, -не ограниченных чисто техническими соображениями.

Такая процедура исследования предполагает и без того ясное положение, что основные и технические свойства кино существенно отличны друг от друга. Как правило, основные важны в том смысле, что они-то и определяют кинематографичность фильма. Представьте себе фильм, в котором в соответствии с основными свойствами кино за-

печатлены интересные аспекты физической реальности, но технически он выполнен несовершенно, может быть неудачно освещение объектов съемки или же творчески невыразителен монтаж. Тем не менее такой фильм будет более кинематографичен, чем тот, в котором блестяще использованы всевозможные технические приемы и трюки, но в воплощении темы обойдена материальная реальность 'кинокамеры. Впрочем, не следует и недооценивать значения технических свойств. Мы убедимся, что в определенных случаях удачное применение разнообразной техники способно придать некоторую кинематографичность фильмам, во всем остальном нереалистическим.

Две главные тенденции

Если кино происходит от фотографии, в нем также должны определяться две тенденции — реалистическая и формотворческая. Можно ли объяснить чистой случайностью, что обе выявились одновременно и тотчас же после изобретения кинематографа? Словно стремясь с самого начала охватить весь диапазон возможностей своего кинематографического творчества, пионеры каждого из направлений подчас даже впадали в крайности. Такими пионерами были строгий реалист Люмьер и широко пользовавшийся своей художественной фантазией Мельес. Созданные ими фильмы представляют собой как бы гегелевский тезис и антитезис[9].

Люмьер и Мельес. По сравнению с репертуаром зоотропов или эдисоновских кинетоскопов[10] содержание фильмов Люмьера было подлинно новаторским: они показывали повседневную жизнь, снятую в манере фотографии[11]. В некоторых из его ранних лент, таких, как «Завтрак ребенка» и «Игра в карты», проявилось пристрастие к се-

мейным идиллиям и жанровым сценам, типичное для фотографа-любителя [12]. Но Люмьер снял и фильм «Политый поливальщик», имевший огромный успех у публики, так как в нем из жизненной ситуации был извлечен настоящий сюжет и 'к тому же с 'комическим кульминационным моментом. Садовник поливает цветы, и пока он, ничего не подозревая, занят своим делом, озорной мальчишка наступает ногой на шланг и затем убирает ее как раз 'в тот момент, когда жертва его шалости в недоумении заглядывает в наконечник. Внезапно выбившаяся струя ударяет садовника по лицу. Развязка в том же стиле: садовник ловит убегающего мальчишку и задает ему трепку. Этот фильм — зародыш и прототип всех последующих кинокомедий—был попыткой Люмьера использовать съемку в художественных целях — превратить фотографирование в средство повествования [13]. Но данный сюжет был как раз жизненным, и его фотографичная достоверность произвела сильное впечатление на Максима Горького. «Вам кажется, — писал он,— что и на вас попадут брызги, вы невольно отодвигаетесь» [14].

В целом Люмьер, видимо, понимал, что сюжетная форма действия не его призвание; она связана с трудностями, которые ему явно не хотелось преодолевать. Игровые ленты (созданные им самим и фирмой братьев Люмьер) — несколько комедийных сюжетов вроде «Политого поливальщика», исторические сценки и т. п.— для него не характерны[15]. В большинстве фильмов Люмьера запечатлен окружающий мир с единственной целью показать его на экране. Во всяком случае, так

понимал свою задачу Месгиш, один из его лучших кинооператоров. Позже, в период бурного расцвета звукового кино, он дал следующую краткую характеристику деятельности Люмьеров: «На мой взгляд, братья Люмьер верно определили сферу владения кино. Для изучения человеческого сердца хватит романа и театра. Кино—это динамика жизни, стихийные явления природы, сутолока людской толпы; все, что проявляется в движении, что зависит от него. Объектив кинокамеры смотрит в мир» [16].

Объектив Люмьера в этом смысле действительно смотрел в мир. Возьмите его первые бессмертные ленты — «Выход рабочих с фабрики», «Прибытие поезда», «Площадь Кордельер в Лионе» [17]. Объектом этих хроникальных съемок были общественные места с двигающимися в разных направлениях человеческими потоками. На примитивном киноэкране снова появились те же многолюдные

57

улицы, Что изображались на стереоскопических фотографиях конца пятидесятых годов прошлого столетия. Это была жизнь в ее наименее контролируемых и наиболее неосознанных моментах, беспорядочное смешение преходящих, непрерывно рассеивающихся картин, доступных только глазу камеры. Кадры, снятые на вокзале (тема, впоследствии много раз использованная другими), в которых подчеркнута суматоха, царящая на перроне во время прибытия и отправления поезда, удачно передают ощущение случайности, ненарочитости происходящего; а фрагментарность и незавершенность нашли выражение в клубах дыма, медленно уплывающих вверх за рамку кадра. Знаментально, что мотив дыма повторяется в нескольких фильмах Люмьера. Казалось, что он всячески старается не нарушать картины существующей реальности. Его киносъемка была бесстрастной регистрацией, вроде воображаемой фотографии бабушки, которую Пруст противопоставляет хранимому в памяти образу.

Современники хвалили фильмы Люмьера за те самые качества, которые особенно подчеркивались пророками и провозвестниками кинематографа. Во всех отзывах о Люмьере непременно и излишне восторженно упоминался «трепет листьев на ветру». Парижский журналист Анри де Парвиль, которому принадлежит это образное выражение, определил главную тему Люмьера словами: «природа, застигнутая врасплох»[18]. Другие указывали на пользу, которую сможет извлечь из нового изобретения Люмьера наука [19]. В Америке реализм кинокамеры взял верх над кинетоскопом Эдисона, показывавшим инсценировки [20].

Власть Люмьера над зрительскими массами была недолговечной. В 1897 году, когда не прошло и двух лет со дня появления его первых фильмов, он утратил свою популярность. Падение общественного интереса вынудило Люмьера сократить производство фильмов[21].

Кинодеятельность Жоржа Мельеса началась как раз тогда, когда от нее отошел Люмьер. Мельес пытался обновить кинематограф и поддержать слабеющий к нему интерес, но это не означает, что он не шел путями своего предшественника. Вначале он, как и Люмьер, предлагал зрителям видовые ленты или же снимал отвечавшие вкусам того

времени реалистические инсценировки злободневных событий[2г]. Однако его основной вклад в кино —

58

это не запечатленная реальность, а театральные иллюзии, не повседневные события, а вымышленные истории[23].

Оба первооткрывателя сознавали радикальное различие своих методов. В разговоре с Мельесом Люмьер говорил, что кинематограф всего лишь «научная диковина»[24], имея в виду, что его съемочный аппарат не предназначен для художественных целей. В 1897 году Мельес выпустил рекламный проспект, оспаривающий это мнение Люмьера: «Господа Мельес и Роло снимают главным образом фантастические и художественные инсценировки, сцены из театральных пьес и т. п. ... таким образом, они создают особый жанр, совершенно отличный от программ, состоящих из уличных или бытовых сцен, которые принято показывать в кинематографе»[25].

Огромный успех Мельеса как будто говорит о том, что он отвечал запросам тех, кого не удовлетворял фотографический реализм Люмьера. Фильмы Люмьера нравились людям наблюдательным и любознательным, тем, кому была интересна «природа, застигнутая врасплох»; Мельес же, игнорируя проявления природы, находил творческую радость в чистой игре фантазии. В «Прибытии поезда» у Люмьера снят настоящий поезд, а в «Невероятном путешествии» Мельеса он игрушечный, такой же ненастоящий, как и места, по которым он проезжает. Вместо того чтобы показывать естественный ход существующих явлений, Мельес компоновал вымышленные сцены своих прелестных феерий. А разве фотография — выразительное средство, наиболее родственное кинематографу, — не давала примерно такого же творческого удовлетворения? Предпочитали же художники-фотографы красивые, на их взгляд, композиции поискам интересного в природе. А до появления киносъемочной камеры сеансы волшебного фонаря составлялись главным образом из картин на религиозные темы или же на темы романов Вальтера Скотта и пьес Шекспира[26].

И хотя Мельес не использовал кинокамеру для запечатления и раскрытия физического мира, он с каждым следующим фильмом все шире применял специфические приемы кинематографа. Некоторые из них он открыл чисто случайно. Однажды, во время съемки парижской площади Оперы, у него в киноаппарате заело пленку; съемку пришлось на некоторое время приостановить. В результате получился фильм, в котором автобус неожиданно превращался в катафалк[27]. Правда, и Люмьер был склонен показывать событие обратным ходом, но Мельес оказал-

59

ся первым, кто систематически и сознательно использовал специфику кинематографической техники.

Заимствуя опыт фотографии и театра, он ввел и усовершенствовал многие приемы, которым предстояло огромное будущее,— такие, как каширование кадра и многократные экспозиции, впечатывание (в сценах с привидениями), переходы наплывом и др.[28]. Изобретательно используя все эти приемы, он придавал некоторую кинематографичность своим забавным историям и волшебным фокусам. Отпала надобность в театральных люках, не нужна была и ловкость рук — невероятные превращения осуществлялись приемами, доступными только кинемато-

графу. Для создания иллюзии на экране требовалось иное мастерство, чем то, каким владел фокусник. Это была кинематографическая иллюзия, значительно превзошедшая театральную. «Замок с привидениями» Мельеса «мыслим только в кино и благодаря кино»[29], говорит Анри Ланглуа, один из лучших знатоков эры примитивов в кинематографе.

Хотя Мельес, бесспорно, обладал «чувством кино», он все же оставался театральным режиссером, которым и был до этого. Он использовал камеру в дофотографических традициях — чтобы воспроизвести мир из папье-маше, созданный в условностях сцены. В «Путешествии на Луну», одном из его наиболее значительных фильмов, лунный лик изображает гримасничающий актер, а из окошек, открывающихся в звездах, выглядывают смазливые девицы из мюзик-холла. Следуя той же театральной традиции, актеры в фильмах Мельеса раскланивались перед зрителями. Хотя в техническом плане его фильмы значительно отличались от театра, он не сумел расширить их диапазон за рамки сцены, — он не обращался к подлинно кинематографической тематике. Поэтому же Мельес при всей своей изобретательности не додумался до съемки с движения[30]: его неподвижная камера сохраняла такое же постоянное положение, как зритель по отношению к сцене. Для Мельеса идеалом зрителя был театральный завсегдатай — как юный, так и взрослый. Видимо, в утверждении, будто с возрастом люди склонны отступать на те позиции, с которых они начинали свою жизненную борьбу и одерживали первые победы, есть доля истины. На склоне лет Мельес все больше и больше отходил от театрального фильма к заснятому спектаклю, ставя феерии, напоминающие пышные зрелища парижского театра «Шатле»[31].

Реалистическая тенденция. Идя путями реализма, кино опережает фотографию в двух отношениях. Во-первых, в том, что фильмы показывают самое движение, а не ту или иную из его фаз. Какое же движение они показывают? В ранней стадии кино, когда камера стояла неподвижно, кинорежиссеры, естественно, фокусировали внимание зрителя на движущихся материальных явлениях; жизнь на экране воспринималась как жизнь лишь в том случае, если она была выражена через внешнее, или «объектив-;

кое», движение. По мере совершенствования техники кинематографического мастерства создатели фильмов стали все чаще прибегать к перемещениям самой камеры и монтажным приемам. Хотя сила кино все еще покоилась **на** показе движений, недоступном другим выразительным средствам, движения эти уже не были непременно «объективными». В фильмах более зрелого периода «субъективные» движения, то есть требующие участия зрителя, постоянно соревнуются с объективными. Зрителю приходится отождествлять себя с камерой, которая панорамирует или перемещается, настоятельно предлагая его вниманию объекты не только движущиеся, но и неподвижные[32]. А некоторые приемы монтажа перебрасывают зрителя через огромные временные или пространственные расстояния, делая его очевидцем событий, разделенных временем и местом.

Тем не менее главным для кино по-прежнему остается объективное движение; можно сказать, что кино питает к нему пристрастие. По

словам Рене Клера, «если существует эстетика кино, то... она заключается в одном слове:

«движение». Внешнее движение предметов, которое мы видим глазами и к которому сегодня добавилось внутреннее движение действия»[33]. В том, что Клер отводит главенствующую роль внешнему движению, находит теоретическое отражение характерная особенность его ранних фильмов — балетоподобные движения персонажей.

Во-вторых, кино может охватить физическую действительность со всем многообразием ее движений, прибегая к помощи инсценировки в качестве промежуточного этапа, по-видимому, не столь необходимого в фотографии. В повествовательных целях режиссер иногда вынужден инсценировать не только действие, но и его окружение. Однако это оправдано, только когда инсценированный мир выглядит как точная копия реального. Важно, чтобы павильонные декорации производили впечатление жизненной обстановки, чтобы зритель воспринимал события

фильма как происходившие в действительности и заснятые на месте [34].

Жертва неверного понимания реализма, Эмиль Виллермо, ратует за декорации, изображающие реальность в представлении художника. По его мнению, они подлиннее заснятой действительности, так как выражают самую сущность смыслового содержания кадров. Однако с кинематографической точки зрения псевдореалистические декорации не менее театральны, чем, скажем, созданные кубистом или абстракционистом. Вместо того чтобы инсценировать заданный жизненный материал, они представляют как бы его идею. Иными словами, они лишают фильм как раз той самой реальности, к которой тяготеет кино. Поэтому чуткому зрителю такие декорации портят впечатление от фильма[35]. (Проблемы, возникающие в связи с фильмами, созданными на материале фантазии и поэтому не требующими реальности обстановки, будут рассматриваться позже.)

Как ни странно, но инсценировка подлинного события может дать на экране более сильную иллюзию, нежели то же событие, снятое хроникально. Покойный Лео Метцнер, автор павильонной декорации, в которой снимался эпизод катастрофы в шахте для фильма Г.-В. Пабста «Солидарность» — эпизод, отмеченный особой достоверностью,—утверждал, что съемка подлинной катастрофы, вероятно, не производила бы столь же убедительного впечатления[36].

Но тогда возникает вопрос, можно ли настолько точно инсценировать действительность, чтобы глаз кинокамеры не обнаружил разницу между оригиналом и копией? Блез Сандрар пытается ответить на этот вопрос удачным гипотетическим примером. Он предлагает вообразить два совершенно одинаковых кинокадра, но один из них снят на Монблане, а другой в павильоне киностудии. По мнению Сандрара, первый будет отличать некое качество, отсутствующее у второго. Он утверждает, что в горах имеются «световые или другие излучения, воздействующие на пленку и как бы вдыхающие в нее жизнь»[37]. Возможно, что большая часть нашего окружения — как природного, так и созданного руками человека — не поддается точному копированию.

Формотворческая тенденция. Формотворческие возможности кинорежиссера гораздо шире возможностей фотографа по той причине, что фильмы охватывают области, не доступные фотографии. Фильмы отличаются друг от друга сферами приложения выразительных средств и построением. Кинорежиссеры никогда не ограничивали себя съемкой физической реальности, находящейся перед кинокамерой, но с первых же дней кино настойчиво стремились проникнуть в сферы истории и фантазии. Вспомните Мельеса. Даже реалистически мыслящий Люмьер откликался на желание зрителей видеть на экране исторические сцены.

По своему строению фильмы делятся на два основных типа—на фильмы игровые и неигровые. К неигровым относятся экспериментальные ленты и фильмы фактов. Фактографический фильм, в свою очередь, охватывает такие поджанры, ка,к фильм об искусстве, хроника и собственно документальный фильм.

Нетрудно увидеть, что одни типы фильмов больше других способствуют реализации формотворческих стремлений кинорежиссеров в ущерб их основной реалистической тенденции.

Что касается сферы применения выразительных средств кино, то, скажем, в сфере фантазии режиссеры всегда изображают сны или видения в отнюдь не реалистических декорациях. Так, например, в фильме «Красные башмачки» Мойра Ширер, находясь в сомнамбулистическом трансе, танцует в фантастическом мире, который явно задуман как отражение ее подсознательных видений; все эти нагромождения форм, отдаленно напоминающих земной ландшафт или почти абстрактных, и буйные сочетания красок театральны по всем признакам. Итак, необузданный полет фантазии уводит создателя фильма в сторону от основных задач киноискусства. Формотворчеству способствуют и некоторые типы построения фильмов. Большинство экспериментальных лент даже не предполагает концентрации внимания зрителя на физически существующем; и практически во всех фильмах, основанных на театральной драматургии, смысловая насыщенность фабульного действия затмевает смысл того, что способна выразить нетронутая природа, используемая для воплощения фабулы. Остается добавить, что формотворчество может нарушать реалистическую направленность режиссуры и в тех типах фильмов, в которых оно неуместно, поскольку раскрытие физической реальности является их основной задачей. Так, во многих документальных фильмах кадры реальной жизни служат лишь для иллюстрации дикторского текста.

63

Столкновения между двумя тенденциями. Весьма часто ' фильмы охватывают две или несколько разных областей:

существует немало фильмов, где эпизоды повседневности перемежаются сценами сновидений или документальными кадрами. Иногда подобные сочетания ведут к явному столкновению между двумя тенденциями—реалистической и формотворческой. Это случается тогда, когда кинорежиссер, предпочитающий создавать вымышленный мир путем вольного обращения с материалом, вместе с тем чувствует себя обязанным не пренебрегать съемками реального мира. В фильме «Гамлет» Лоренса Оливье актеры играют в откровенно театральной павильонной декорации замка Эльсинор, замысловатая архитектура которого, видимо, должна отражать необычайную сложность натуры

Гамлета. Изолированное от реальной действительности причудливое здание стало бы изобразительным фоном всего действия фильма, не будь в нем короткой и в общем-то малозначительной сцены, снятой вне этого вымышленного мира—на берегу океана. Но как только на экране возникают кадры океана, зритель испытывает 3 нечто вроде шока. Он невольно воспринимает эту небольшую сцену как явное вторжение в чужие владения; она неожиданно привносит в фильм элемент, несовместимый с образным решением всего остального материала. Реакция зрителя может быть разной, в зависимости от тонкости его восприятия. Зрители, равнодушные к кинематографической специфике и поэтому безоговорочно принимающие театральность Эльсинора, будут, скорее всего, недовольны внезапным появлением неинсценированных кадров натуры, нарушающих иллюзию, а зрители, более тонко понимающие законы кино, сразу почувствуют надуманность фантастического величия замка. Примером подобной несовместимости может быть и фильм «Джульетта и Ромео» Ренато Кастеллани. Он попытался поставить Шекспира в .реальной обстановке с явной уверенностью, что реальный мир кинокамеры и поэтический мир шекспировского стиха можно слить в единое целое. Однако и диалог и фабула трагедии — это мир, столь далекий от ненарочитости подлинных улиц и крепостных стен Вероны, что все сцены, в которых сталкиваются оба в корне различных мира, оставляют впечатление противоестественного союза враждебных сил.

Практически такие столкновения возникают не как правило. Многочисленные примеры, скорее, говорят о том, что совмещение двух определяющих пути киноискусства

64

тенденций может быть осуществлено иначе и по-разному. Поскольку некоторые взаимосвязи реализма и формотворчества в произведениях кино эстетически полноценнее других, наша ближайшая задача — попытаться определить, какие именно.

Кинематографичный подход к материалу

Из сказанного в предыдущей главе следует, **что** фильмы могут претендовать на эстетическую полноценность тогда, когда они создаются на базе основных свойств кинематографа; то есть фильмы, как и фотографии, должны регистрировать и раскрывать физическую реальность. Я уже опроверг возможное возражение, будто свойства выразительных средств вообще слишком неуловимы, чтобы служить критерием в оценке эстетических качеств произведения; ясно, что это возражение несостоятельно и по отношению к кинематографу. Но вместо него может возникнуть другое. Можно утверждать, будто особый упор на первостепенность связи кино с физической реальностью связывает его, как смирительная рубашка. Этот довод находит подкрепление во множестве фильмов, лишенных малейшего намерения изобразить реальность например, в абстрактных произведениях экспериментального кино, а также в нескончаемом потоке театральных кинопостановок или фильмов-спектаклей, не изображающих подлинной жизни ради нее самой, а лишь использующих ее как материал для построения действия сценического характера. Кроме того, во многих фильмах, созданных на материале фантазии, вольная трактовка снов или

видений полностью обходит внешний мир. Старые фильмы немецких экспрессионистов шли далеко в этом направлении; один из поборников экспрессионизма, немецкий же критик-искусствовед Герман Г. Шефауэр даже пел хвалу этим фильмам за отход от физической реальности[38].

Так почему же эти жанры следует считать менее «кинематографичными», чем фильмы, изображающие физическую реальность? Потому, конечно, что только последние способны на глубокое проникновение в сущность материала и могут доставить наслаждение, недоступное другим. Правда, если принять во внимание жанры, прочно утвердившиеся, несмотря на игнорирование внешнего ми-

65

ра, такой ответ звучит несколько догматически. **Но** в свете следующих двух соображений он, вероятно, покажется более обоснованным.

Во-первых, благоприятный отклик на произведение какого-то жанра не обязательно зависит от его соответствия специфике кинематографа. Практически многие жанры привлекают большое число зрителей потому, что они отвечают социальным и культурным запросам широких слоев населения; их популярность и приобретается и сохраняется по причинам, не зависящим от их эстетической правомерности. Так, театральный игровой фильм сумел прочно утвердиться на экранах вопреки единодушному мнению наиболее солидных критиков, что этот жанр противоречит самой природе кино. Однако зрителей, которым нравится, скажем, экранизация пьесы «Смерть коммивояжера», привлекают к ней те же качества, какие сделали постановку пьесы боевиком Бродвея. Этим зрителям совершенно все равно, обладает ли ее экранный вариант какой-либо кинематографической спецификой или **ее** нет и в помине.

Во-вторых, допустим, в чисто полемическом плане, что мое определение эстетической ценности фильма действительно односторонне; что оно подсказано пристрастием к одному частному, хотя и значительному, виду кинематографического творчества и поэтому в нем вряд ли учтены, например, возможность существования гибридных жанров или роль фотографических компонентов кинофильма. Однако это еще не говорит об ошибочности моего определения. Из стратегических соображений иногда бывает разумнее исходить из пусть даже однобокого, но лишь бы хорошо обоснованного определения и затем расширить его, чем начинать со всеобъемлющих предпосылок и затем пытаться их уточнять. Второй путь чреват опасностью стирания различий между средствами художественного выражения, так как он редко ведет дальше обобщений, бездоказательно принятых вначале, и, следовательно, может привести к путанице в понимании разных видов искусства. Когда Эйзенштейн как теоретик начал определять сходные черты кинематографа и традиционных искусств, утверждая, что фильм является наивысшим их достижением, тот же Эйзенштейн, но уже как художник, стал все чаще и чаще переступать границы между фильмом и пышным театральным спектаклем. Вспомните хотя бы «Александра Невского» и оперные элементы «Ивана Грозного»[39].

66

В полной аналогии с понятием «фотографичный подход» в кино можно называть «кинематографичным» подход к материалу, соответствующий основным законам эстетики кино. Очевидно, что кинематографичный

подход осуществляется во всех фильмах реалистического направления. Значит, даже фильмы, не притязающие на художественность трактовки материала, то есть хроникальные, научные, учебные и чисто документальные, видимо, эстетически правомернее тех, что при всей своей художественности уделяют мало места существующему внешнему миру. Но, как и репортажная фотосъемка, кинохроника и тому подобные фильмы отвечают лишь минимальным требованиям своей эстетики.

В кино не меньше, чем в фотографии, важно, чтобы творческое начало вторгалось во все области, охватываемые кинематографом. Трактует ли кинорежиссер тот или иной отрезок физического бытия в документальной манере, воплощает ли он на экране воображаемые видения, увлекается ли ритмами рисунков или рассказывает интересную историю человеческой жизни, его подход в любом из этих фильмов будет кинематографичным, если он так или иначе использует свойственный природе фильма особый интерес к нашему видимому миру. Как и в фотографии, в кино все зависит от «правильного» соотношения реалистической и формотворческой тенденций; а правильным оно будет лишь тогда, когда формотворческие стремления создателя фильма послушно следуют за реалистическими, не пытаясь подавить их.

Искусство ли кино?

Когда кино называют «искусством», обычно имеют в виду фильмы, похожие на произведения традиционных искусств тем, что они представляют собой в большей мере плод свободной творческой фантазии, чем исследование природы. В таких фильмах сырой материал организован в некую самодовлеющую композицию, вместо того чтобы ему было предоставлено право на самостоятельность. Иными словами, формотворческие побуждения создателя такого фильма настолько сильны, что он отвергает кинематографичный метод, предусматривающий интерес к реальности кинокамеры. Среди фильмов, обычно признаваемых произведениями искусства, числятся, например, упомянутые немецкие экспрессионистские картины, **со-**

зданные после первой мировой войны. Решенные в духе экспрессионистской живописи, они как бы служат иллюстрацией утверждения одного из художников-постановщиков фильма «Кабинет доктора Калигари» Германа Варма, что «фильмы должны быть ожившими рисунками»[40]. Искусством признаются и многие экспериментальные фильмы; почти каждый из них задуман как самостоятельное целое, материальный мир в них либо полностью обойден, либо использован в целях, противоречащих фотографической правде. По тем же признакам иногда относят к произведениям искусства и те игровые фильмы, в которых нарочитая художественность построения сочетается со значительностью содержания и идейной целенаправленностью. Среди них есть целый ряд экранизаций выдающихся театральных пьес и других литературных произведений.

Однако применение к кино термина «искусство» в его традиционном смысле ошибочно. Тем самым поддерживается неверное представление, будто художественной ценностью обладают только те фильмы, которые, состязаясь с произведениями изящных искусств,

театра или литературы, пренебрегают -регистрирующими обязанностями кинематографа. В результате такое применение слова «искусство» лишает эстетической ценности фильмы, в которых действительно соблюдена специфика выразительных средств кино. Если мы будем беречь слово «искусство» для кинопостановок типа «Гамлет» или «Смерть коммивояжера», то нам трудно будет оценить по достоинству творческий труд, вложенный во многие документальные фильмы, запечатлевающие явления материального мира из интереса к ним самим. Возьмите «Дождь» Ивенса или «Нанук» Флаэрти— документальные ленты, насыщенные творческой изобретательностью их режиссеров, которым, как и талантливым фотографам, присущи все черты вдумчивого, наделенного воображением читателя и пытливого исследователя; прочитанное и открытое ими является результатом полного освоения данного материала и его выразительного отбора. К тому же некоторые обязательные элементы кинематографического мастерства — в частности, монтаж — отсутствуют в работе фотографа, а они также требуют, чтобы режиссер фильма был творчески одаренным человеком.

Непосредственно отсюда возникает терминологическая дилемма. Утвердившийся смысл понятия «искусство» не охватывает и не может охватить подлинно кинема-

тографичные фильмы—то есть фильмы, регистрирующие разные аспекты физической действительности таким образом, чтобы зритель воспринимал их и чувствами и умом. А между тем эстетически полноценны именно они, а не фильмы, похожие на традиционные произведения искусства. Если кино является искусством, то его ни в коем случае нельзя путать с более старыми формами искусства*. Понятие «искусство» можно применить и к таким фильмам, как «Нанук», «Пайза», «Броненосец «Потемкин», которые глубоко погружены в реальность кинокамеры. Однако, признавая эти фильмы произведениями искусства, нужно помнить, что даже самый одаренный кинорежиссер значительно более зависим в своем творчестве от сырого материала действительности, чем живописец или поэт. Творчество кинорежиссера проявляется в том, что он предоставляет место природе и проникает в се содержание.

* Арнольд Хаузер принадлежит к числу тех немногих, кто понимает это. В своей книге «The Philosophy of Art History» («Философия истории искусства», стр. 363) он пишет: «Кино является единственным искусством, заимствующим большие отрезки жизненной действительности в ее нетронутом виде; кино, несомненно, интерпретирует жизнь, однако это интерпретация только фотографическая». Но, несмотря на свою проницательность, Хаузер, видимо, не понимает всей значительности этого основного фактора.

Глава 3 Отображение физического бытия

«Моя главная задача -заставить вас видеть». - это прежде всего

(Д.-У. Гриффит в ответ на» вопрос интервьюера, 1913)

В отображении физического бытия фильмы отличаются от фотографии в двух отношениях: в том, что они показывают реальность в ее временной эволюции, и в том, что это осуществляется приемами кинематографической техники и мастерства.

Следовательно, регистрирующая и исследовательская функции фотографии и кино совпадают лишь частично. [Поле деятельности кинокамеры в принципе неограниченно — это видимый, простирающийся во всех направлениях '' мир. Однако в границах этого мира есть определенные темы и объекты, которые можно назвать «кинематографичными», потому что они как бы сами просятся на экран. Выразительные средства кино словно предназначены для их показа и как будто стремятся выполнить свое назначение. Последующие страницы книги будут посвящены подробному рассмотрению такого кинематографичного материала. О некоторых темах и объектах, самоочевидных, как бы лежащих на поверхности, речь пойдет в разделе этой главы под заголовком «Регистрирующие функции». А другие, те, что без помощи кинокамеры, а иногда и особых кинематографических приемов мы вряд ли способны заметить и осмыслить, будут рассмотрены в

70

разделе, озаглавленном «Исследовательские функции». Конечно, любое открытие с помощью кинематографа связано с регистрацией объекта на пленке, но сама регистрация не обязательно обнаруживает нечто новое.

Регистрирующие функции

Движение. По меньшей мере две группы самых обычных явлений видимого мира как бы сами просятся на экран. В одну из них естественно входят все виды движения, кинематографичные уже хотя бы оттого, что их способна воспроизвести только кинокамера. Однако следующие три типа движений, пожалуй, кинематографичное остальных.

Погоня. «Погоня,— говорит Хичкок,— кажется мне пределом выразительности кинематографа»[2]. Комплекс взаимосвязанных движений погони — это движение в своей высшей степени, можно даже сказать—движение как таковое. И конечно, погоня — весьма подходящий материал для создания напряженности сюжетного действия. Этим объясняется притягательная сила погони, не ослабевающая с начала века до наших дней[3]. Сцены погони щедро использовались в примитивных французских комедиях с их стремительно разворачивающимися приключениями. Например, в одной из них полицейские долго гнались за собакой, которая в конце концов опрокидывала на них столы («Гонки сельских жандармов»); в другой—зеленщик и прохожие догоняли скатившиеся с тележки тыквы, карабкаясь по водосточным трубам и бегая по крышам «В погоне за тыквами», 1907). Не включить погоню в «комическую» студии «Кистоун» было бы непростительным нарушением канонов. Погоня была

кульминацией всего действия фильма, его оргиастическим финалом — столпотворением, в котором автомобили мчались наперерез поездам, герой спасался от преследователей, спускаясь по канату над логовом льва...

Но, пожалуй, ничто так исчерпывающе не раскрывает кинематографические достоинства бешеной скорости, как знаменитый гриффитовский прием «спасения в последнюю минуту». В конце каждого из своих великих фильмов Гриффит переносил действие из идеологического плана в физический — сводил его содержание к чистой и элементарной погоне. Не вернее ли будет сказать, к гонке? В любом из его фильмов спасители либо отчаянным рывком

71

догоняют злодеев, либо в последний момент освобождают их жертвы; а тем временем движения души и мысли зрителя, пробужденные драматическим конфликтом, уступают место острому физиологическому напряжению, вызванному бурным физическим движением на экране и его непосредственным смыслом. Невозможен без преследования или погони верхом на конях и настоящий ковбойский фильм. По выражению Флаэрти, вестерн популярен, «потому что людям никогда не надоедает смотреть на скачущего по равнинам коня»[4].

Танец. Ко второму типу кинематографичного движения относится танец. Конечно, речь идет не о театральном балете, оторванном от жизненной действительности по времени и месту действия. Любопытно, что все попытки «законсервировать» балетный спектакль пока что кончались неудачей. Либо его снимали излишне подробно и зрелище получалось скучным, либо отдельными, наиболее интересными кусками, которые не давали ясного представления о постановке в целом. Танец кинематографичен только тогда, когда он является неотъемлемой частью | реальной действительности. Недаром ранние звуковые фильмы Рене Клера назывались балетами. Это действительно балеты, но исполняют их живые парижане; танцевальные движения рождаются у них непроизвольно, в ходе амурных похождений или мелких раздоров. Клер поразительно искусно ведет своих исполнителей по грани между реальным и ирреальным. Его рассыльные, шоферы такси, продавщицы, конторские служащие, лавочники и люди неопределенных профессий то кажутся марионетками, чьи встречи и расставания происходят по какой-то тонкой, как кружевное плетение, схеме, то они снова выглядят и ведут себя, как любой рядовой парижанин на улице или в бистро. Последнее впечатлений' превалирует, потому что, даже когда они уходят в мир» фантазии, он сам стилизован под наш реальный мир. В фильмах Клера танец рождается под влиянием минуты; балет возникает из перипетий самой жизни.

Фред Астер тоже предпочитает, чтобы танец выглядел экспромтом; ему совершенно ясно, что именно такая хореография соответствует специфике выразительных средств кино. «Каждый танец,— говорит он,— должен так или иначе идти от характера действующего лица или от ситуации, иначе он будет всего лишь эстрадным номером»[6]. Астер не имеет в виду, что он полностью отказыва-

72

ется от поставленного танца. Но стоит ему начать танец в эстрадной манере, как он тотчас же ломает его предварительно отработанный рисунок и, будучи гениальным импровизатором, пляшет на столах и

гравиевых дорожках, вторгаясь в повседневную жизнь. Он неизменно выбирает один путь — путь, ведущий от огней рампы к реальности кинокамеры. Непревзойденное танцевальное мастерство Астера воспринимается как естественный элемент жизненных ситуаций, которые он с такой легкостью обыгрывает в своих музыкальных фильмах; его танцы построены так, что они незаметно возникают и исчезают в потоке жизненных перипетий.

А разве не органичны в этом потоке «бытовые» танцы? Как часто и в старых и в современных фильмах объектив смотрит на пары, танцующие у себя дома или в общественном месте, словно кинематографичность движений, рожденных самой жизнью, непреодолимо привлекает интерес кинокамеры. Вспомните прелестные сцены бала в фильмах «Иезавель» и «Пигмалион», великолепный эпизод канкана в «Мулен-Руже» или же документальную ленту Роджера Тилтона «Танец под джаз», где искусно смонтированные хроникальные кадры передают ощущение массового экстаза маниакальных любителей джаза. Каждый кинозритель может вспомнить множество подобных примеров. Хроникальная съемка танцев иногда приобретает характер вторжения в интимную жизнь танцующих людей. У человека, поглощенного ритмом танца, бывают и странные жесты, и искаженное лицо, не предназначенные для посторонних глаз и, конечно, не замечаемые другими участниками танца. Поэтому вам невольно кажется, будто вы подсматриваете; вам стыдно за то, что вы вошли в запретную сферу, где происходит нечто такое, что следует . переживать самому, а не наблюдать со стороны. Однако способность кинокамеры подглядывать за человеком в его сугубо интимных проявлениях относится к ее ценнейшим качествам.

Возникающее движение. Третий тип движений, представляющих особый кинематографический интерес, — это уже не просто движения в некоей взаимосвязи, а движения в контрасте с неподвижностью. Концентрируя наше внимание на таком контрасте, фильм наглядно доказывает, что объективное движение, как и любое другое, является превосходным материалом для киносъемки.

73

Александр Довженко в своих фильмах «Арсенал» и «Земля» часто останавливает ход действия с тем, чтобы продолжить его после короткой паузы. Первая фаза этого приема — когда все или некоторые персонажи фильма внезапно перестают двигаться — производит ударный эффект, возникает ощущение, будто мы вдруг очутились в пустоте. Ощущение это помогает нам ясно осознать значение движения как неотъемлемого элемента и внешнего

мира и кинофильма.

Но это еще не все. Хотя персонажи на экране замерли, натиск их прерванных движений был слишком силен, чтобы мы сразу перестали его чувствовать; следовательно, когда нам показывают неподвижные кадры в фильмах «Арсенал» или «Земля», движение сохраняется в них путем превращения внешней его динамики во внутреннюю. Довженко умело использовал это превращение для более глубокого раскрытия действительности. Замершая влюбленная пара в фильме «Земля» просматривается насквозь;

переживаемое ими счастье выплескивается наружу. И тогда зритель лучше понимает их душевное волнение, ибо остановка внешнего

движения побуждает его к еще более, тесному общению с ними[6]. Однако, несмотря на это, когда. люди на экране оживают вновь, то есть когда наступает вторая, и конечная, фаза этого режиссерского приема, зритель невольно чувствует некоторое облегчение. Он возвращается в мир кино, которому движение присуще органически. Но ведь только кино и позволяет ему совершать подобные экскурсы в царство неподвижности.

Вместо того чтобы по примеру Довженко превращать движущуюся жизнь в живую неподвижность, кинорежиссер может и сопоставить некое движение с любой из его многочисленных фаз.

В замечательном полудокументальном немом фильме «Люди в воскресенье» (1929) есть эпизод на пляже с вмонтированными в него моментальными снимками пляжного фотографа; из общего рисунка движений купальщиков снимки выхватили как раз их самые нелепые и даже в некотором смысле неестественные позы[7]. Контраст между подвижными телами людей и позами, в которых их застигли вмонтированные в фильм фотоснимки, необычайно силен. Глядя на эти оцепеневшие смехотворные фигуры, зритель невольно отождествляет неподвижность с безжизненностью и, соответственно, жизнь с движением; но оставаясь под впечатлением кутерьмы, только что царившей на пляже, он склонен реагировать на внезапный пере-

ход от осмысленного temps duree* к механическому temps espase** взрывом смеха. В отличие от остановленных кадров у Довженко, которые втягивают зрителя в глубь своего содержания, моментальные снимки пляжного фотографа смешат его, потому что они замораживают живые тела, превращая их в нечто нелепо неподвижное. Нужно отметить, что эти фотографии выполняли и некую социологическую функцию — они изобличали идейную пустоту мелкобуржуазного общества тех лет[8].

Неодушевленные объекты. Поскольку мертвая натура изображается во многих произведениях живописи, может возникнуть сомнение в ее кинематографичности. Однако художник Фернан Леже вполне обоснованно утверждает, что только киносъемка очень крупным планом способна раскрыть неожиданные возможности, таящиеся в шляпе, руке или ноге[9]. Ту же мысль мы находим у Коэн-Сеа: «А я? — говорит падающий лист; а мы? — говорит апельсиновая корка, порыв ветра... Кино, вольно или невольно, служит их рупором»[10]. Не следует забывать и того, что способность кинокамеры выделить и запечатлеть кожуру апельсина или кисть руки определяет .коренное различие между экраном и сценой, столь родственными в некоторых других отношениях. Сценическое творчество неизбежно сосредоточено на актерском исполнении, тогда как кинематограф способен задержать наше внимание на каких-то деталях его внешнего облика и подробно показать окружающие его предметы. Свободно пользуясь правом выносить неодушевленный предмет на первый план и возлагать на него задачи дальнейшего развития действия, кино лишь подтверждает свою особую потребность исследовать не только человека, но и все физическое бытие. Интересно отметить в связи с этим, что в начале двадцатых годов, когда французский кинематограф увязал в экранизациях пьес и театральных кинодрамах, Луи Деллюк попытался поставить кино на его собственные

ноги, придавая в своих фильмах особую значительность неодушевленным предметам. Если им предоставить такую роль, какой они заслуживают, утверждал он, то и актер «будет всего лишь деталью, частью земной материи» ".

Фактически стремление кинематографистов поднять шляпы и стулья до ранга актеров никогда не исчезало,

* Длящееся время (франц.).— Прим. пер.

** Пространственное время (франц.).— Прим. пер.

Начиная с коварных эскалаторов, непокорных кроватей н бешеных автомобилей, фигурировавших в немых комических фильмах, до крейсера в «Броненосце «Потемкин», старой буровой вышки в «Луизианской истории» и убогой кухни в «Умберто Д.» по экранам прошла длинная вереница незабываемых предметов—предметов, выступающих как герои фильмов и чуть ли не затмевающих стальных исполнителей. А вспомните, какое значение имеет окружающая обстановка в «Гроздьях гнева»; как велика роль ночной жизни Кони-Айленда в «Маленьком беглеце»;

или как трясина помогает действиям партизан в последнем эпизоде фильма «Пайза». Верно, конечно, и обратное положение: фильмы, в которых неодушевленные предметы служат лишь фоном для самостоятельного диалога и замкнутого круга человеческих взаимоотношений, в сущности некинематографичны.

Исследовательские функции

«Я требую, чтобы фильм мне что-то открывал»,— заявляет Луис Бунюэль, один из величайших мастеров и новаторов кино. А что, собственно говоря, могут открыть нам фильмы? Судя по имеющимся данным, кино свойственны три исследовательские функции. Показывать обычно невидимые вещи, явления, потрясающие сознание, **и,** наконец, кое-какие аспекты внешнего мира, которые мы назовем «субъективно-измененной реальностью».

Обычно невидимое. Множество материальных явлений, ускользающих от наших глаз в нормальной обстановке, можно разделить на три группы. В первую входят объекты слишком мелкие, чтобы мы обратили на них внимание или вообще сумели разглядеть невооруженным глазом, а также объекты настолько крупные, что их невозможно увидеть целиком.

Мелкое и крупное. Мелкое. В фильме мелкие объекты показывают крупными планами. Д-У. Гриффит был одним из первых, кто понял их необходимость в кинематографическом повествовании. Как мы теперь знаем, он впервые применил крупные планы в 1908 году в фильме «Много лет спустя», экранизации «Эноха Ардена» Э. Тен-нисона. О первом из запомнившихся ему крупных планов пишет Льюис Джэкобс: «Пойдя еще дальше, чем он ре-

шалея до этого, Гриффит смело использовал крупный план лица Энни Ли в той сцене, где она грустит, ожидая возвращения мужа... Гриффит припас и другой, еще более ценный сюрприз. Вслед за крупным планом Энни Ли он вставил кадр, изображающий объект ее мыслей,— мы видим ее мужа, заброшенного на пустынный остров»[13].

Такая последовательность кадров, видимо, была задумана для вовлечения зрителя в сферу личных переживаний героини. Он сперва видит Энни издали, а потом приближается к ней настолько вплотную, что ему видно только ее лицо; если он пойдет дальше в том же направлении, как ему предлагает фильм, то, по логике вещей, он должен проникнуть за внешнюю оболочку Энни и оказаться в ее мыслях. Если признать такое толкование правильным, тогда крупный план ее лица отнюдь не является самоцелью; скорее, он вместе с последующими кадрами призван раскрыть зрителю смысл происходящего за внешним обликом Энни, в ее сознании—то есть ее мечты о возвращении мужа. Так, удачно найденная деталь физического облика героини фильма — крупный план лица — помогает драматургическому раскрытию ее образа. Это, надо полагать, относится и к другому знаменитому крупному плану Гриффита: к кадру сжатых рук Мей Марш в судебном эпизоде фильма «Нетерпимость». Можно полагать, что кадр ее огромных рук с конвульсивно подрагивающими пальцами вставлен с единственной целью дать наглядное представление о ее душевных муках в самый критический момент судебного заседания; обобщенно говоря, единственное назначение каждой подобной детали, видимо, сводится к усилению зрительского участия во всей ситуации[14].

Но вот как понимает смысл крупного плана Эйзенштейн. Его главное назначение, говорит он, «не только и не столько показывать и представлять, сколько значить, означать, обозначать». Обозначать что? Видимо, нечто важное для повествования, и монтажно мыслящий Эйзенштейн тут же добавляет, что сюжетное значение крупного плана исходит в меньшей мере от содержания самого плана, нежели от того, как он сопоставлен с окружающими кадрами[15]. По мнению Эйзенштейна, крупный план — это прежде всего монтажная единица.

Но действительно ли только в этом его назначение? Вернемся к сочетанию кадров с крупным планом лица Энни. Место, предоставленное ему в смонтированном эпизоде, указывает на то, что Гриффиту хотелось, чтобы мы

зрительно восприняли лицо Энни и ради самого лица, а не только походя, в стремлении разглядеть что-то сквозь . него и за ним; крупный план показан до того, как окончательно определяются желания и чувства Энни, и поэтому лицо ее привлекает нас своей загадочной неопределенностью. Но кадр лица Энни несет и самостоятельную смысловую нагрузку, как и руки Мей Марш. Крупный план рук, конечно, должен внушить нам представление о душевном состоянии героини, но он не только заставляет нас почувствовать то, что мы в какой-то мере чувствовали бы и без него, потому что мы уже знаем персонажей, участвующих в этом эпизоде. Крупный план привносит и нечто свое, важное и уникальное — он выявляет, как ведут себя руки человека в момент полного отчаяния *.

Эйзенштейн критикует крупные планы в фильмах Гриффита именно за их относительную независимость от контекста. Называя их «изолированными единицами», предназначенными для «показа или представления», он утверждает, что в меру их изолированности крупным планам не удается передать тот смысл, который можно было бы извлечь из них путем монтажных переплетений [16]. Не будь Эйзенштейн так одержим верой в магическую силу монтажа, он несомненно признал бы

кинематографические достоинства гриффитовского крупного плана. У Гриффита огромные изображения мелких материальных явлений не только неотъемлемые компоненты повествования, но и открытия новых аспектов физической реальности. Используя крупный план таким образом, Гриффит, видимо, руководствовался убеждением, что фильм, знакомящий нас с физическими истоками, побочными и сопутствующими значениями всех эмоциональных и интеллектуальных событий, составляющих его сюжет, тем более кинематографичен, что фильм не может успешно раскрыть нам процессы, происходящие в душе персонажей, если он не проведет нас сквозь толщу материальной жизни, которая их порождает и в которых они коренятся.

Предположим теперь, что мы видим очень крупный план, скажем, тех же рук Мей Марш. Пока мы их рас-

* Б. Балаш в своей книге «Der sichtbare Mensch» («Видимый человек», стр. 73) объясняет смысл крупного плана примерно так же. А Босли Краутер в рецензии на фильм Джорджа Стивенса «Место под солнцем» пишет о типичном для этого фильма крупном плане, что он «призван уловить пульсацию бурлящей в юношеских венах крови, жар освобожденной от напряжения плоти, проблеск страха или отчаяния во встревоженных глазах».

сматриваем, непременно происходит нечто странное: мы забываем, что это лишь обычные кисти рук. Изолированные от остальных частей тела и показанные очень крупно, знакомые руки превращаются в неизвестные существа, живущие своей собственной жизнью. Сильное увеличение преображает объекты. Рассказчик у Пруста предвидит эту метаморфозу, описывая свой смелый поступок, выразившийся в том, что он запечатлел поцелуй, пусть не любовный, но все же поцелуй, на щеке Альбертины. «Когда мой рот начал приближаться к щекам, которые глаза мои предложили ему поцеловать, глаза эти, переместившись, увидели новые щеки; шея, рассмотренная вблизи и как бы в лупу, обнаружила зернистое строение и крепость, изменившие весь характер лица» [17]. Любой снимок очень крупным планом вскрывает новые и неожиданные формации материала: кожный покров напоминает аэрофотоснимки, глаза превращаются в озера пли кратеры вулканов. Такие изображения расширяют наш окружающий мир в двух смыслах: расширяя его буквально, они тем самым ломают стены условной реальности, открывают нам доступ в просторы, которые мы прежде могли видеть в лучшем случае лишь в мечтах и сновидениях[18].

Но не только съемка очень крупным планом превращает знакомое в необычное. Разные приемы кинематографического мастерства строятся на том, что съемка физической реальности дает изображение или сочетание изображений, расходящееся с традиционным представлением о ней. В этом отношении интересна «творимая земная поверхность» Кулешова — прием, разрушающий существующие пространственные взаимосвязи[19]. Кадры материальных явлений, снятые в разных местах, монтируются таким образом, что их сочетание рождает иллюзию пространственной непрерывности. Созданное таким путем искусственное пространство предназначается главным образом для экскурсов в область чистой фантазии (что не исключает возможности его создания и с целью выявления качеств, присущих самой физической реальности). Например, в «Антракте» Рене Клера кинокамера панорамирует от нижней половины фигуры балерины к голове бородатого мужчины, чтобы позабавить нас видом фантастического персонажа, составленного из двух разных частей. А в «Хореографическом этюде для кинокамеры»

Майи Дерен танцор поднимает ногу в лесу, а опускает ее в жилой комнате, становясь, таким образом, элементом декора-

79

ции, ирреальные превращения которой напоминают смену картин сновидения[20]. Вспомните и врезки негативного изображения и кадры, снятые обратной съемкой; они в большой мере разрушают наши привычные зрительные восприятия. Другие типы столь же причудливых изображений будут рассмотрены дальше. Все они лежат в сфере, которую можно назвать «реальностью иного измерения» или «видоизмененной реальностью».

Вокруг таких необычных кадров возникает интересная проблема уточнения их связи с физическим бытием как таковым. Критики, рассматривающие кино наравне с традиционными искусствами, ссылаются на примеры видоизмененной реальности как на якобы доказывающие, что изображение существующего внешнего мира — не главная задача кинематографа или, во всяком случае, не должна быть главной и что, стало быть, кинорежиссер вправе пренебрегать этой задачей, предпочитая ей изображение всякого рода видений и фантазий.

Однако это отнюдь не решение проблемы. Фактически смысл кинокадров измененной реальности, вроде очень крупного плана рук Мей Марш, может быть двояким; он может быть и не быть связью с физической реальностью в ее обычном понимании. Если такие кадры являются неотъемлемой частью в остальном реалистического фильма, они будут, скорее всего, восприниматься как элемент того же реализма, которым живет весь фильм; они и задуманы режиссером и. будут поняты зрителем как выявление скрытых от наших глаз аспектов окружающего мира. Так, руки Мей Марш углубляют наше восприятие физических проявлений ее жизни в целом, а если некоторые кадры фильма «Танец под джаз» посмотреть вне контекста, то в них вряд ли будут узнаваться какие-либо реально-жизненные объекты, однако эти кадры открывают нам тайны материального мира, воспламененного неистовством танцующих. Если, с другой стороны, изображения видоизмененной реальности использованы как элементы свободной художественной композиции, не подчиненной задаче изображения физической реальности, они теряют свою реалистическую основу и обычно воспринимаются как продукт чистого вымысла. Многие авторы экспериментальных фильмов играют на двояком смысле таких изображений, превращая их на наших глазах из снятой действительности в чисто формальные рисунки, полностью оторванные от жизни. В очень крупных планах фильма «Марш машин» сначала еще узнаются какие-то машинные

80

детали, но затем они трансформируются в ритмично движущиеся, ни на что не похожие формы, происхождение которых уже трудно установить.

Правда, части машин легко поддаются превращению в ни с чем не связанные абстракции, но не нужно забывать, что они, в сущности, являются производными съемки реальности. Относится это не только к данным кадрам, но и ко всем киноизображениям так называемой «реальности иного измерения». Следовательно, изобразительные отклонения наиболее осмысленны тогда, когда они незначительны, когда реальный объект съемки все же можно узнать. Только тогда они

способны выполнить характерную для кино функцию исследования материального мира.

По пристальному вниманию к мелочам кинематограф можно сравнить с наукой. Подобно научному исследованию, киноизображение расчленяет материальные явления на мельчайшие частицы и таким образом дает нам' почувствовать огромную энергию, аккумулированную в микроскопических конфигурациях материи. Эта аналогия, пожалуй, распространяется и на природу фильма. Вполне возможно, что построение его изобразительного ряда из отдельных снимков, фиксирующих мелкие фазы движения, благоприятствует и обратной тенденции — то есть расчленению существующих целых. Нужно ли удивляться, что трактовка материала в кино, столь многим обязанном доброжелательной обстановке, в которой развивалась наука в девятнадцатом веке, обладает чертами научного подхода? Кстати, идеи и стремления, породившие кинематограф, наложили свой отпечаток и на роман Пруста. Видимо, отсюда идет его композиционное сходство с фильмом, особенно заметное в том, что Пруст постоянно использует крупные планы. Он, в чисто кинематографической манере, укрупняет мельчайшие элементы или частицы реального мира, словно движимый желанием доказать, что в них заложен источник взрывных сил, составляющих жизнь.

Крупное. Среди крупных объектов вроде широких земных просторов и всевозможных панорам нужно особенно выделить один — людскую массу. Конечно, большие скопления людей были характерны еще для Рима времен Империи. Однако массы в современном смысле слова вышли на историческую арену только по пятам промышленной революции, когда они превратились в социальную

81

силу первостепенной величины. Нации, участвовавшие в войнах, набирали рекрутов в неслыханных количествах, но группы людей в военной форме терялись в безликой массе, заполнявшей большие города. Как отмечает Вальтер Беньямин, в годы появления фотографии каждодневная толпа на улицах города еще была зрелищем, к которому не сразу приспосабливались глаза и нервы. Свидетельства его талантливых современников подтверждают это проницательное наблюдение: вездесущие толпы парижан в «Цветах зла» Бодлера раздражают ощущением калейдоскопичности; сутолока в толпе прохожих, которыми в рассказе Эдгара По «Человек из толпы» кишат освещенные газом улицы Лондона, непрерывно **бьет по** нервам, словно удары электрического тока[21].

Во времена своего исторического рождения человеческая толпа—это гигантское чудовище—была чем-то новым и ошеломляющим. Как и следовало ожидать, традиционные искусства оказались неспособными объять и изобразить ее. Однако в том, что не давалось им, преуспела фотография; ее техническое оснащение позволяло отображать толпы, случайные скопления людей. Но лишь кинематограф, в некотором смысле завершающий фотографию, сумел показать человеческую толпу в движении. В данном случае технические средства воспроизведения появились на свет почти одновременно с одним из своих главных объектов. Этим объясняется сразу же возникшее пристрастие фото- и кинокамеры к съемке людской массы [22]. Ведь нельзя же объяснить

простым совпадением, что уже в самых первых фильмах Люмьера были сняты и выход рабочих из ворот фабрики и толпа на перроне вокзала во время прибытия и отправления поезда. Та же тема была тщательно разработана и в ранних итальянских фильмах[23], вдохновивших Д.-У. Гриффита, который показал возможности подлинно кинематографического изображения людской массы. Его опыт усвоили русские режиссеры, претворив его каждый по-своему.

Самый факт, что крупные объекты так же недоступны театру, как и мелкие, позволяет отнести их к разряду кинематографичных. Любой из них — скажем, обширный пейзаж—можно снять общим планом; однако, несмотря на свою выразительность в фильмах Гриффита, планы этого типа редко дают достаточно полное представление о крупном объекте[24]. Что-то остается нераскрытым и тогда, когда объект показан целиком. Крупный объект отличается от мелкого тем, **что** его изображение может быть

82

исчерпывающим только при сочетании разных съемочных планов. Кинематографист, поставивший себе задачу отобразить самую сущность обширного пейзажа, должен уподобить свою камеру туристу, который, идя по какой-то местности, блуждает глазами, чтобы получить наиболее полное представление о ней; оно составляется из отдельных частей, увиденных в разных перспективах[25]. А съемка уличной демонстрации? Мы читаем у Пудовкина: «Для' того чтобы получить наиболее яркое и отчетливое представление об этой манифестации, наблюдателю нужно совершить некоторую работу. Вот он взбирается на крышу дома для того, чтобы охватить взглядом процессию во всем целом и оценить ее размеры. Затем он сходит вниз и из окон второго этажа рассматривает надписи на знаменах, которые несут манифестанты. Наконец, он внедряется в самую толпу и знакомится с внешностью тех людей, которые принимают участие в процессии»[26].

Все это можно снять «с движения», одним планом, последовательно показывающим всю демонстрацию в целом и ее отдельные элементы. Однако наиболее прост и распространен метод сочетания общих и крупных планов. Начинается ли такая комбинация кадрами, снятыми общим или крупным планом, так же не существенно, как и количество кадров. Важно только одно: чтобы чередование планов как бы перемещало зрителя, помогая ему по-настоящему охватить демонстрацию или какой-то иной объект, способный поразить его своей огромностью. И хотя такая монтажная фраза особенно необходима для воспроизведения крупных объектов, она нужна и для раскрытия смысла объектов самых обыкновенных тогда, когда их кинематографическая трактовка не сводится к копированию традиционной реальности. Гриффит дает крупный план лица Энни только после общего плана всей фигуры, к се экранный образ рождается именно в результате сочетания двух, а то и большего числа планов. Последовательность: общий план — крупный план — общий план и т. д. — составляет основную монтажную фразу.

Широкое применение такой фразы свидетельствует о еще одной сходной черте между методами кинематографическим и научным. Наука постулирует законы, относящиеся к природе вселенной или к какой-то ее области, выводит заключения и пытается проверить их путем эксперимента и наблюдения. А поскольку законы физического мира не

поддаются абсолютно точному определению, этот процесс нескончаем, ибо возникают все новые и новые ги-

83

потезы, требующие все новых и новых проверок. Выявляются факты, не подтверждающие исходные предположения, и, значит, необходимы другие гипотезы, и снова возникает надобность в их проверке и т. д. Этот процесс можно характеризовать и как непрерывное движение туда и обратно между гипотетическими качествами сложных реально существующих явлений и наблюденными качествами их элементов (хотя они частично не поддаются непосредственному наблюдению). Сходство между процессом научного исследования и монтажной фразой: общий план — крупный план — общий план и т. п. — в том, что каждый по-своему устремлен к постижению больших ансамблей и в качестве конечной цели—самой природы[27].

Преходящее. Вторую группу слабо воспринимаемых глазом объектов составляют преходящие явления. К ним относятся, во-первых, мимолетные впечатления—как «тень от облака, скользящая по долине, лист, гонимый ветром»[28]. Кратковременные, как сновидения, образы могут храниться в памяти кинозрителя долго после того, как он забудет сюжет фильма, в изложении которого они должны были играть свою роль. Гривы скачущих коней, больше похожие на развевающиеся нити или ленты, чем на настоящие гривы, в эпизоде состязания колесниц из фильма Фреда Нибло «Бен Гур» так же незабываемы, как и огненные следы трассирующих пуль, разрывающие мрак ночи в фильме «Победа в пустыне». Кинокамера словно питает пристрастие к наименее устойчивым компонентам нашего окружения. Впечатления такого рода она может наверняка найти на улице в наиболее широком понимании этого слова. Арагон, восхищающийся тем, что кино, подобно репортажной фотографии, отдает предпочтение всему недолговечному, пишет: «Кино за несколько лет преподало нам о человеке больше, чем живопись за века; мы узнали мимолетные выражения его лица, почти неправдоподобные и все же реальные позы, его обаяние и отвратительное уродство» .

К той же группе относятся и движения, настолько неуловимые, что мы можем увидеть их только с помощью двух приемов кинематографической техники: приема ускорения движения, сжимающего крайне медленные и оттого невидимые процессы вроде роста растений, и приема замедления движения, растягивающего движения слишком быстрые, чтобы их успевала фиксировать камера при обычной скорости съемки. Как и крупный план,

84

эти приемы вводят нас непосредственно в «реальность иного измерения». Кадры стебельков растений, пробивающихся сквозь почву, открывают нам мир чудес; а бегущие ноги, показанные в замедлении, не просто бегут медленно, а меняют свой вид и движутся причудливым рисунком, далеким от того, что мы привыкли видеть в жизни. Замедленные кадры аналогичны крупным планам: они достигают во времени того же результата, который укрупнение достигает в пространстве. По сравнению с крупным планом замедленное движение применяется реже, вероятно потому, что увеличение пространственных объектов кажется нам «естественнее» продления заданного интервала времени. (Кроме того, кинематографисты охотнее замедляют движения на экране, чем

ускоряют, просто потому, что замедление осуществляется проще и быстрее.)

Изобразительные отклонения, достигаемые обоими приемами и в особенности замедлением, вполне уместны в нереалистических экспериментальных фильмах. Но кинематографичны они только тогда, когда выполняют исследовательскую функцию, раскрывают нечто новое в реально-жизненном контексте. Покойный Жан Эпштейн, чрезвычайно увлекавшийся «видоизмененной реальностью», именно так понимал их назначение. О волнах, показанных в замедлении и облаках в ускорении, он говорил, что при всей их «поразительной физике и странной механике» это «лишь портрет мира, в котором мы живем, увиденный в определенной перспективе»[30].

Мертвые точки сознания. Третью, и последнюю, группу явлений, обычно не замечаемых глазом, составляют те, что попадают в так называемые «мертвые точки» нашего сознания: привычки и предрассудки не позволяют нам заметить их[31]. Уровень культуры и традиции играют большую роль в том, что мы не обращаем внимания на те или иные вещи. Ярким примером тому может служить реакция туземцев Африки на фильм, снятый в их местности. После просмотра зрители (до этого не имевшие понятия о кино) оживленно заговорили о курице, клевавшей корм, которую они якобы видели на экране. Сам режиссер был в недоумении, он несколько раз просмотрел фильм, но так и не обнаружил ее. Может быть, они выдумали эту курицу? Только прокручивая фильм метр за метром на монтажном столе, он наконец увидел злополучную курицу: она на одно мгновение появлялась в углу кадра и тут же исчезала[32].

85

Такие объекты кинематографичны как раз потому, что они упорно ускользают от нашего внимания в повседневной жизни. К их числу относятся нижеследующие.

Непривычные сочетания. Кино способно выявить сложные сочетания объектов материального мира, недоступные нашему привычному зрительному восприятию. Представьте себе человека в комнате. Поскольку мы привыкли видеть человеческую фигуру в целом, нам было бы весьма трудно воспринять вместо этого изображение, составленное, скажем, из его правого плеча и руки, фрагментов мебели и куска стены. А ведь именно это предлагает нашим глазам фотография и с еще большей настойчивостью кинематограф, который способен расчленять знакомые предметы и выпячивать неожиданные взаимосвязи между их частями,— что осуществляется чаще всего движением самой камеры. Например, в фильме «Танец под джаз» имеется множество составных изображений едва распознаваемых предметов—там и торсы людей, и части одежды, и разные ноги, и все что угодно. Изображая физическое бытие, кино склонно обнаруживать конфигурации полуабстрактного характера. Иногда они декоративны. В нацистском фильме «Триумф воли» развевающиеся знамена, заполняя экран, становятся красивым зрелищем — и только.

Отбросы. Мы не видим многих вещей просто потому, что нам и в голову не приходит смотреть в их сторону. Большинство людей отворачивается

от мусорных ящиков, грязи под ногами, своих же отбросов. Кинематограф не столь щепетилен; напротив, то, что мы обычно предпочитаем не замечать, привлекает кинокамеру именно как объект всеобщего пренебрежения. В «Берлине» Руттман часто показывает канализационные решетки, сточные канавы и замусоренные улицы; и Кавальканти в своем фильме «Только время» уделяет не меньше внимания теме отбросов. Конечно, такие кадры могут быть нужны и в ходе развития сюжета. Сценарии, написанные с «чувством кинематографа», часто дают камере широкие возможности удовлетворить свое природное любопытство и сыграть роль мусорщика; достаточно вспомнить ранние немые комедии — например, «Собачью жизнь» Чаплина— или любые фильмы о преступлениях, войнах или о нищете. Поскольку впечатляемость всякой грязи сильнее тогда, когда ее показывают после жизнерадостных сцен, кинорежиссеры часто противопоставляют пиршества тому, что остается после их окончания. Вы видите на экране банкет, а затем, когда его участники расходятся, вам предлагают рассматривать измятую скатерть, рюмки и бокалы с опивками и неаппетитные объедки. Этот эффект весьма типичен для классического американского фильма о гангстерах. «Лицо со шрамом» начинается кадрами предрассветных часов в ресторанном зале со следами ночной оргии, оставленными на полу и на столах.

Знакомое. Не воспринимаем мы обычно и знакомых вещей. Не **то** чтобы мы сторонились их, как в случае с отбросами; мы просто относимся к знакомому как к чему-то само собой разумеющемуся, не придаем ему значения. Лица близких, улицы, по которым мы ходим ежедневно, дом, где мы живем,— все это как бы часть нас самих, и оттого что мы их знаем на память, мы не видим их глазами. Войдя в нашу жизнь, они перестают существовать для нас как объекты восприятия, как цели познания. Практически нам трудно сосредоточиться на таких вещах, это вызвало бы торможение наших мыслей. Можно привести общедоступный пример. Любой человек, войдя в свою комнату, тотчас же чувствует, если в ней что-то изменилось за время его отсутствия. Но чтобы обнаружить причину этого ощущения, он должен прервать ход своих обычных домашних дел и заняться тщательным обследованием комнаты; только отчуждаясь от нее, он сумеет увидеть происшедшую в ней перемену. Такое же отчуждение испытывает рассказчик в романе Пруста в тот момент, когда он внезапно видит свою бабушку не такой, какой она ему представлялась всегда, а в ее настоящем облике; он видит ее глазами постороннего человека; оторванная от его снов и воспоминаний, она предстает перед ним, словно на моментальной фотографии.

Фильмы заставляют нас переживать нечто подобное тысячи раз. Они отчуждают нашу окружающую среду тем, что выставляют ее на обозрение. Из фильма в фильм повторяется следующая сцена. Двое или несколько человек разговаривают друг с другом. Посреди разговора камера, словно совершенно равнодушная к тому, что говорится, медленно панорамирует по комнате, предлагая нам рассмотреть как бы со стороны то лицо одного собеседника, слушающего речь другого, то различные предметы обстановки. Каково бы ни было смысловое назначение подобной съемки, она неизбежно отвлекает зрителя от

уже известной общей ситуации и ставит его перед лицом **ее** изолированных компонентов, которые он не заметил или проглядел как само собой разумеющиеся в данном контексте. Когда камера панорамирует, занавески обретают красноречие, а глаза человека говорят что-то свое. Этим путем нас ведут к неизвестному в известном. Сколько бы нам ни случалось видеть съемки издавна знакомых уличных перекрестков, зданий или загородных мест, мы, естественно, узнаем их, но все же нам всякий раз кажется, будто мы видим их впервые. Во вступительном эпизоде фильма Жана Виго «Ноль за поведение» два мальчика возвращаются в школу поездом. Обычная ли это ночная поездка? Виго сумел превратить знакомое железнодорожное купе в камеру чудес, где оба мальчика, опьяненные своим бахвальством и проказами, словно парят в воздухе[33].

Это впечатление частично достигнуто любопытным фотографическим и одновременно кинематографическим приемом — съемкой в необычном ракурсе. Виго время от времени показывает купе вагона наклонно и снизу, и кажется, будто оно плывет в сигарном дыму, а перед бледными лицами курящих, крайне взвинченных школьников кружатся туда и обратно игрушечные воздушные шары. Отчуждающий эффект этого приема был известен Прусту. Он пишет, что некоторые фотоснимки сельских или городских пейзажей люди называют «восхитительными», и продолжает: «Если мы станем добиваться от них уточнения смысла этого эпитета, то окажется, что чаще всего так говорят о необычном снимке знакомого объекта, отличающемся от тех, которые мы привыкли видеть; о снимке, хотя и необычном, но все же верном природе и оттого вдвойне привлекательном; такой снимок поражает нас, выводит за рамки привычного и в то же время, вызывая в памяти какое-то более раннее впечатление, снова приводит нас в себя». И, конкретизируя свое объяснение, Пруст ссылается на фотографию кафедрального собора, снятого не так, как его видят обычно, то есть не посреди города, а со съемочной точки, с которой «он кажется раз в тридцать выше жилых домов»[34]. Известно, что даже легкий грим способен до неузнаваемости изменить внешность человека; незначительные отклонения от привычной перспективы могут дать тот же результат. Анализируя фильм Жана Эпштейна «Верное сердце», изобилующий кадрами, снятыми в разных ракурсах, Рене Клер недоумевает: «...почему режиссеры обычно ограничиваются повторением фотографических хитростей и трюков, когда они могли бы простым наклоном своего аппарата добыть столько любопытного»[35]. Киносъемка в острых ракурсах позволяет значительно преобразить объект, поэтому ее часто применяют в пропагандистских фильмах. Всегда есть и возможность превратить содержание таких кадров в «реальность иного измерения».

Нас особенно волнует встреча с теми знакомыми вещами, которые были неотъемлемой принадлежностью наших детских лет. Отсюда своеобразный, подчас травматический эффект фильмов, воскрешающих тот период. Не обязательно, чтобы это были годы нашего собственного детства, потому что действительно пережитое ребенком смешивается в его сознании с воображаемым им на основе книжек с картинками и бабушкиных сказок. Ретроспекции типа «Золотые двадцатые годы», «50 лет перед вашими глазами» и «Париж 1900 года» — историко-документальные картины 1950 года, смонтированные из подлинных хроник, игровых фильмов о тех годах и фотографий,—развенчивают в

наших глазах нравы и моды, которые в свое время принимались безоговорочно. Теперь, когда они вновь зажили на экране, зритель не в силах сдержать смеха при виде причудливых шляп, загроможденных мебелью комнат и нарочитых жестов, зафиксированных беспристрастной кинокамерой. Однако, смеясь над всем этим, он непременно с ужасом осознает, что его заманили в чулан, где свален хлам его собственного прошлого. Он сам жил, не сознавая этого, в таких интерьерах; он сам слепо признавал условности, кажущиеся ему теперь наивными или нелепыми. Кинокамера неожиданно разоблачает атрибуты его прежней жизни, лишая их смыслового значения, когда-то преображавшего их настолько, что они сами по себе не воспринимались, они были чем-то вроде скрытой электропроводки.

В отличие от произведений живописи экранные образы побуждают к такому анализу кадров, потому что они выявляют в снятом материале то, что еще не было усвоено нашим сознанием. Старые кинофильмы как бы ставят нас перед лицом первичного коконоподобного мирка, из которого мы вышли, показывая нам все, что окружало нас в стадии куколки. Наиболее близкое, еще продолжающее обусловливать наши невольные реакции и спонтанные импульсы, предстает перед нами как наиболее чуждое. Пусть картины этого устаревшего мира кажутся нам смешными,

но мы реагируем на них и иными эмоциями. Нас пугает внезапное разоблачение нашей интимной жизни, нас печалит неотвратимость хода времени. Множество кинофильмов, среди них «Соломенная шляпка» и «Двое робких» Клера, а также криминальные ленты о викторианской эпохе выгодно используют своеобразную привлекательность этих одновременно близких и далеких дней — этой пограничной зоны между настоящим и прошлым. За ними начинается область истории.

Явления, потрясающие сознание. Стихийные бедствия, ужасы войны, акты насилия и террора, сексуальные сцены и смерть способны потрясти наше сознание. Во всяком случае, такие сцены нас волнуют и возмущают, не позволяя нам оставаться на позиции стороннего наблюдателя. Поэтому ни от кого из очевидцев подобных событий, не говоря уже об активных участниках, нельзя ожидать точного рассказа о виденном[36]. А поскольку грубые проявления человеческой природы или стихии являются элементом физической реальности, они тем более кинематографичны. Только кинокамера способна изобразить их без

прикрас.

Кинематограф неизменно проявляет интерес к событиям этого типа. Практически в каждой кинохронике обязательно засняты наводнения, ураганы, авиационные или любые другие катастрофы, случившиеся в пределах достижения кинокамеры. То же можно сказать и о художе-ственных фильмах. Одна из самых первых игровых лент «Казнь Марии, королевы Шотландской» (1895) показывала, как палач отрубает голову королевы и держит **ее** в поднятой руке, так что зритель вынужден был смотреть на это жуткое зрелище. Порнографические мотивы появились также на очень ранней стадии кино. Путь кинематографа усеян фильмами, показывающими всякие бедствия и кошмарные события. Из множества примеров можно взять наугад: ужасы войны в фильмах «Арсенал» Довженко и «Западный фронт, 1918» Пабста; страшная сцена казни в конце фильма «Буря .над Мексикой», смонтированного из мексиканского материала Эйзенштейна; землетрясение в фильме «Сан-

Франциско»; эпизод пытки в фильме «Рим—открытый город» Росселлини; картины жизни в нацистском концлагере в Польше в фильме «Последний этап»; сцена, в которой юные хулиганы беспричинно издеваются над безногим калекой в фильме «Забытые» Бунюэля.

За неизменный интерес ко всему устрашающему и незаурядному кинематограф часто обвиняют в склонности к дешевой сенсации. Это обвинение подтверждает и тот бесспорный факт, что фильмы обыкновенно уделяют сенсационным моментам значительно больше времени, чем требуют любые соображения назидательного характера;

нередко кажется, что соображения эти всего лишь повод показа убийства или чего-нибудь аналогичного.

В оправдание этой черты кинематографа кто-то может утверждать, что кино не было бы так любимо широкими массами, если бы не поставляло им ошеломляющих сенсаций, и что тем самым кино лишь следует почтенной традиции. С незапамятных времен народ требовал зрелищ, позволяющих ему сопереживать с его участниками ярость огня, чрезмерную жестокость, невероятные страдания и отвратительную похоть,—зрелищ, настолько бьющих по нервам, что зритель уже не просто бы восхищался или содрогался от ужаса, но и становился как бы участником всего происходящего на экране.

Но в этом аргументе упущено главное. Ведь кино не только возрождает или продолжает традиции античных гладиаторских боев или театра «Grand guignol» *, но добавляет и нечто новое, весьма важное: пластическое выражение того, что обычно тонет в душевных волнениях. Конечно, такое раскрытие материала наиболее кинематографично тогда, когда изображаются подлинные события. Умышленно задерживаясь на подробностях садистских зверств, Росселлини и Бунюэль заставляют зрителя верить тому, что он видит на экране, и одновременно внушают ему впечатление, что он видит подлинные события, зарегистрированные на пленке невозмутимой кинокамерой[37].

Да и фильмы, созданные в двадцатые годы русскими режиссерами, доносят до зрителя не только свои пропагандистские идеи, но и острые моменты подлинно массового революционного переворота; а из-за эмоциональной и пространственной огромности событий их восприятие вдвойне зависит от кинематографической трактовки.

Стало быть, кино стремится превратить взбудораженного свидетеля в сознательного наблюдателя. Поэтому свойственная фильмам несдержанность в показе зрелищ, потрясающих сознание, вполне закономерна: фильмы не дают нам равнодушно закрывать глаза на «слепой ход вещей»[38].

* «Театр ужасов» *(фр'анц.).— Прим. пер.*

Субъективное восприятие реальности. И, наконец, фильмы могут показывать физическую реальность такой, какой она представляется индивиду в состоянии крайнего умственного потрясения, которое может быть вызвано событиями вышеупомянутого типа, болезненными нарушениями психики либо иными внешними или внутренними причинами. Допустим, что такое состояние является следствием акта насилия, — тогда кинокамера обычно стремится дать изобразительное

решение сцены глазами эмоционально потрясенного свидетеля или участника. Экранные образы такого типа тоже относятся к числу кинематографичных. С точки зрения стороннего наблюдателя, они искажены, характер искажений различен, он зависит от породивших эти образы состояний психики.

Например, в фильме «Октябрь» Эйзенштейн создает материальный мир, отражающий состояние экзальтации. Эпизод разворачивается так: в начале Октябрьской революции делегатам рабочих удается привлечь на свою сторону отряд казаков; казаки прячут в ножны свои шашки с разукрашенными эфесами, и начинается бурная сцена братания. Затем следует пляска, показанная быстрой сменой коротких монтажных кусков, изображающих мир в восприятии ликующих людей. В таком состоянии и сами пляшущие и стоящие вокруг них, непрестанно меняясь местами, не могут видеть свое окружение иначе как фрагментами, вихрем проносящимися мимо них. Эйзенштейн отлично передает эту радостную кутерьму, монтируя кадры во все ускоряющемся по мере нарастания экстаза темпе. Он показывает сапоги танцующих казаков; ноги рабочих, плящущих в луже, хлопающие руки и смеющиеся, преувеличенно растянутые вширь лица.

В мире охваченного паникой одиночки смех сменяется гримасой, а веселая суматоха—скованностью страхом. Во всяком случае, так представляет этот мир в своем фильме «Происшествие» Эрно Метцнер. Его главный персонаж — жалкий человечишка, которому привалило неожиданное счастье: мы видим, как он, пугливо озираясь, подбирает на улице монету, ставит ее на кон в игре в;

кости и выигрывает большой куш. Когда он уходит с набитым бумажником, за ним следует какой-то подозрительный тип. Ему страшно, но как только он пытается бежать, все окружающие предметы как бы становятся сообщниками его преследователя. Темный проход под железнодорожным мостом превращается в зловещую западню; обшарпанные трущобные дома смыкают строй и

92

смотрят на него угрожающе. (Заметьте, что эффекты эти достигнуты в основном фотографически.) Он находит временное прибежище у проститутки, но, прячась в ее комнате, он знает, что преследователь ждет его внизу на улице. Колышется занавеска, и он чувствует, что и здесь таится опасность. Куда он ни кинет глазом, спасения не видно. Он смотрит на себя в зеркало: в нем отражается искаженное, похожее на маску лицо[39].

Глава 4
Природные склонности

Если фотография продолжает жить в кинематографе, то у него, видимо, должны проявляться те же специфические склонности. Во всяком случае, четыре из пяти склонностей, характерных для кино, совпадают с фотографическими. Тем не менее их следует рассмотреть заново, так как они шире по диапазону и обладают некоторым кинематографическим своеобразием. В последнюю очередь нам предстоит проанализировать склонность к отображению «потока жизни», присущую только кино, поскольку фотография не запечатлевает жизнь в движении.

Неинсценированное

Как уже отмечалось, все, что поддается воспроизведению с помощью кинокамеры, может быть показано на экране, — значит, в.принципе не вызывает возражении «консервация» театрального спектакля. Однако я подчеркивал что фильмы кинематографичны только тогда, когда они отдают должное реалистической тенденции, когда они сосредоточены на подлинном физическом бы

тии — отображают «прелесть движения ветра в лесу», как в 1947 году сказал Д.-У. Гриффит в интервью, в котором он резко отзывался о современном Голливуде, не знающем этой прелести. Иными словами, кино, вопреки своей способности воспроизводить все зримые факты без исключений, все же тяготеет в сторону неинсценированной действительности. Отсюда возникают два взаимосвязанных положения, касающиеся инсценировки. Первое — **что** инсценировка эстетически правомерна в той мере, в которой она создает иллюзию действительности. Второе — то всякая театральность в фильме некинематографична, если она выходит за рамки основных свойств кинематографа.

Однако, несмотря на свою бесспорность, положение, что театральная искусственность декораций или композиции фильма противоречит явно выраженному пристрастию кино к нетронутой природе, все же нуждается в оговорке. Опыт показывает, что некинематографический характер театральности смягчается по меньшей мере в двух случаях.

Во-первых, это происходит во всех фильмах, ощутимо стилизованных под живопись (начиная с немецкого фильма «Кабинет доктора Калигари» и кончая японским «Врата ада»), которые, по существу, отвечают требованию Германа Варма, чтобы фильмы были «ожившими рисунками». Это качество и роднит их в некоторой степени с кинематографом. Напомню, что в предыдущей главе отмечалась кинематографичность контраста между движением и неподвижностью. Фильмы, оживляющие рисунки, можно причислить к этой категории; пусть они не противопоставляют движение покою, зато показывают, как оно рождается из покоя. И на самом деле мы видим и ощущаем это всякий раз, когда кажущиеся нарисованными люди и предметы оживают вопреки присущей рисункам неподвижности. Ощущение возникающего движения обостряется еще и тем, что они не теряют видимости нарисованных. Когда герои фильма «Кабинет доктора Калигари» — сам доктор Калигари и его медиум Чезаре — движутся в экспрессионистских декорациях, они по- прежнему сливаются в одно целое с неподвижными

тенями и причудливой росписью своего окружения[2]. А некоторые кадры фильма «Врата ада» — это не что иное, как эскизы, приведенные в движение, словно по мановению волшебной палочки. В этих фильмах нас привлекает чудо движения как такового. Оно и придает им некую кинематографичность.

95

В другом случае тот же эффект достигается приемами чисто кинематографической техники и мастерства. В соответствии с тем, что говорилось о взаимосвязи основных и технических свойств кинематографа во второй главе, даже фильм, оформленный ярко театральными декорациями—то есть театральный только в одном аспекте,— может быть в какой-то мере кинематографичным, если он снят с пониманием специфики выразительных средств кино; однако при всех обстоятельствах такой фильм будет менее кинематографичен, чем снятый в реальной обстановке. В «Гамлете» Лоренса Оливье камера, находясь в непрестанном движении, заставляет зрителя почти забыть, что интерьеры, по которым она перемещается в разных направлениях, должны, по замыслу режиссера, скорее воплощать внутреннюю атмосферу трагедии, чем показывать внешнюю обстановку действия; или, если говорить еще точнее, фильм заставляет зрителя делить внимание между двумя противоречивыми мирами, которые должны сливаться в один, но полного слияния не получается: это мир кинематографа, рожденный движениями камеры, и нарочито ирреальный мир декораций, созданный художником-постановщиком. Фрицу Лангу удалось таким же путем вдохнуть некоторую кинематографическую жизнь в эпизод наводнения в фильме «Метрополис», непреодолимо театральном во многих отношениях. В этом эпизоде достоверны и режиссура массовых сцен и монтаж: чередование общих и крупных планов производит такие же беспорядочные впечатления, какие мы получаем, -если нам приходится быть свидетелями подобного события в жизни. И все же кинематографичность массовых сцен снижает крайне стилизованная архитектура места действия.

Случайное

Поскольку элементы случайного характерны для реальности, воспроизведенной с помощью съемки, они одинаково привлекательны и для фотографии и для кинематографа. Этим объясняется огромная роль случайностей в таком подлинно кинематографическом жанре, как американская немая комедия. Конечно, мелкие победы Бестера Китона или Чаплина (в роли бродяги) над грозными силами стихии, «враждебными» предметами и жестокими людьми иногда одерживались за счет акробатического мастерства актеров. И все же, в отличие от

96

большинства цирковых представлений, кинокомедии **не** выставляли на первый план бесстрашие и ловкость исполнителя, который бросает вызов смерти или преодолевает невероятные трудности; доблесть героя фильма сводилась почти на нет в неизменном стремлении режиссера представить его счастливое избавление от опасности как результат чисто случайного стечения обстоятельств. Случай подменял судьбу; непредвиденные обстоятельства то грозили гибелью герою, то вдруг

оборачивались для него плеядой счастливых звезд. Возьмем для примера эпизод с Гарольдом Ллойдом на небоскребе. **От** смертельного падения его спасает не отвага, а сочетание посторонних и абсолютно случайных обстоятельств, вовсе не предусматривавших оказания помощи герою фильма;

однако они сложились настолько благоприятно для него, что не дали бы ему упасть, даже если бы он очень хотел этого. Случайные происшествия были душой немых «комических» [3].

Склонность кинематографа к отображению непредвиденных ситуаций находит особенно яркое проявление в его постоянной привязанности к теме «улицы». Под этим термином подразумевается не только улица в буквальном смысле этого слова и, в частности, улица большого города, но и разные другие места обычного скопления людей, такие, как вокзалы, помещения для собраний, бары, вестибюли гостиниц, аэропорты и т. п. Если нам понадобилось бы дополнительное доказательство происхождения кино от фотографии и родственного сходства с нею, им может служить это общее для них сугубо специфическое пристрастие. В данном контексте улица, которая раньше характеризовалась как центр мимолетных впечатлений, представляет интерес как место, где превалирует элемент случайного и где, почти как правило, происходят всякие неожиданности. Любопытно, что со времен Люмьера было создано только несколько фильмов, верных законам эстетики кино, не включающих уличные съемки, не говоря уже о множестве фильмов, в которых какая-то улица фигурирует в качестве одного из ее главных участников.

Эта традиция идет от Д.-У. Гриффита. В поисках прототипов многих незаурядных кинематографических образов нередко приходится возвращаться к нему. Он изображал улицу как сферу власти случая в манере, напоминающей люмьеровские съемки многолюдных общественных мест. В одном из его ранних фильмов под достаточно красноречивым названием «Мушкетеры **с Пигаллей»**

97

большая часть действия происходит в ветхих домах нью-йоркского Ист-Сайда, на улице, кишащей безликими прохожими, в дешевом погребке и в дворике многоквартирного дома городской бедноты, где постоянно слоняются без дела подростки. И, что еще важнее, сам сюжет фильма — он построен вокруг кражи и завершается преследованием вора — порожден этими местами. Там есть все благоприятные условия для преступной деятельности шайки, с которой связан вор; там происходят опасные встречи и собираются разношерстные компании, играющие важную роль в сюжете фильма. Все это Гриффит повторил с еще большим размахом в современной новелле своего фильма «Нетерпимость». Здесь улица выполняет еще одно назначение: она является ареной кровавых столкновений между восставшими рабочими и брошенными против них солдатами (гриффитовские сцены, в которых толпа рабочих рассыпается и на улице остаются лежать трупы их товарищей, затмевают некоторые кадры из русских фильмов об Октябрьской революции).

Впрочем, уличные эпизоды в «современной новелле» показывают не только массовые расправы. Эйзенштейн хвалит их за нечто значительно менее яркое — за силу впечатляемости образов случайных прохожих и

происшествий, в сущности, неотделимых от улицы. В 1944 году в его памяти сохранился от этих эпизодов только облик одного уличного прохожего. Описав его, Эйзенштейн продолжает: «Своим проходом он прерывает самый патетический момент в разговоре страдающих юноши и девушки. О них я почти ничего не помню, но прохожий, на мгновение мелькнувший в кадре, стоит передо мною **как** живой, а видел я картину лет двадцать назад!»

«Иногда, — добавляет он, — эти незабываемые люди действительно входили в фильмы Гриффита почти что с улицы: то это бывал маленький актеришка, выраставший в руках Гриффита в звезду, то человек, так никогда вновь и не снявшийся»[4].

Непрерывность

Кино, подобно фотографии, склонно охватывать практически все материальные явления в пределах камеры. Иначе говоря, оно словно одержимо несбыточным желанием установить непрерывность взаимосвязей физического бытия.

Двадцать четыре часа подряд. Желание это нашло свое крайнее проявление в замысле Фернана Леже, мечтавшего создать фильм-гигант, который запечатлел бы во всех подробностях жизнь мужчины и женщины на протяжении двадцати четырех часов подряд: показал бы, как они работают, молчат, интимничают. Ничто не должно было быть опущено, а сами они не должны были знать о присутствии кинокамеры. «Я думаю,— говорил Леже,— что это была бы настолько ужасная картина, что люди бежали бы в страхе, взывая о помощи, словно они попали в крушение мира»[5]. Он прав. Такой фильм не только показал бы картину нашей повседневной жизни, но, показывая, он смазал бы ее привычные контуры и выставил бы на обозрение то, что, по нашим традиционным понятиям, скрывается от взоров, то есть ее широко разветвленные корни в грубом бытии. Пожалуй, мы действительно шарахались бы от этих невыносимых сцен, утверждающих связь нашей жизни с природой и требующих признания нас частью того мира, в котором мы живем.

Пути прохождения. Кинорежиссер может выбрать разные пути прохождения по непрерывной цепи физического бытия. Бесконечность материального мира не позволяет отобразить его полностью даже в каком-то одном направлении. Поэтому режиссер вынужден или отмечать неизбежные провалы в изображении реальности, или сглаживать стыки ее разных отрезков с помощью некоторых технических приемов вроде затемнений, наплывов и т. д. Пять из возможных путей поддаются определению.

Во-первых, фильмы могут охватывать широкие просторы физической реальности. Вспомните географические ленты или игровые картины, связанные с путешествиями: они несомненно кинематографичны, если в них передано ощущение путешествия и проявлен подлинный интерес к отдаленным местам, показанным в кадрах. Б некотором смысле сюда же относятся погони; Лаффе, превознося «чистую поэзию перемены мест», непременно присутствующую в хороших фильмах о путешествиях, говорит о погонях, что они «приоткрывают мир со всех сторон и заставляют нас оценить его бесконечное единство»[6].

Единство мира можно раскрыть в фильме, либо показывая явления, происходящие в разных местах во временной последовательности, как показывают погони, либо создавая впечатление, будто эти явления можно наблюдать одновременно. Вторая альтернатива, подчеркиваю-

щая единовременность явлений, относится к категории «видоизмененной реальности», поскольку этот эффект достигается нарушением обычного хода времени: с помощью чисто кинематографического монтажного приема зритель становится одновременным свидетелем широко разобщенных событий, он чувствует себя как бы вездесущим. Конечно, монтажное сочетание таких событий оправдано только тогда, когда режиссеру удается создать впечатление пространственной непрерывности. Руттман в своем фильме «Берлин», показывая повседневную жизнь Берлина в документальной манере, пытается добиться этого впечатления отбором явлений, единовременность которых выявляют аналогии и контрасты между ними. В манере Вертова Руттман ставит вслед за кадром человеческих ног,

идущих по улице, кадр ног коровы и противопоставляет изысканные блюда в первоклассном ресторане жалкой похлебке бедняков[7].

Впрочем, эти монтажные сопоставления чисто декоративны и довольно банальны. Гораздо осмысленнее плотная ткань монтажных переплетений пространственно разобщенных фрагментов в необычайно зрелом по режиссерскому мастерству фильме Абрама Роома «Третья Мещанская». В основу драматургии этого советского фильма 1926 года положены тяжелые жилищные условия Москвы того времени. Настойчиво подчеркивая повсеместность происходящего, он позволяет зрителю увидеть сразу и перенаселенные квартиры и широкие улицы города в поразительной, почти невероятной сплоченности[8]. Другой интересный пример приводит Лаффе[9]. В фильме «Ночь в опере» братья Маркс устанавливают единство изображаемого мира его исступленным разрушением; когда они хватают и валят в одну кучу все заполнявшие этот упорядоченный мир предметы, нам кажется, будто рушится весь белый свет *.

Во-вторых, фильмы могут прослеживать цепь причин и следствий какого-то события. Этот путь также представляет собой попытку отобразить непрерывность физической реальности или хотя бы максимально увязать с ней действие фильма. Путь этот тем более кинематографичен, поскольку он непременно доводит до сознания зри-

* Заметьте, что изображение пространственного единства на экране поразило воображение писателей и художников. Когда Джон Дос Пассос в некоторых из своих романов противопоставляет события, происходящие одновременно в разных пунктах земного шара, он не скрывает, что идет по стопам кино.

теля то влияние, которое, по словам Коэн-Сеа, оказывают «самые незначительные побочные обстоятельства на ход событий» [10]. Этим он хочет сказать, что склонность кинематографа к отображению случайного успешно увязывается с интересом к раскрытию причинных взаимосвязей. Столь же отчетливо выраженная пытливость характерна и для многих игровых фильмов. Д.-У. Гриффит в своих эпизодах «спасения в последнюю минуту» тщательно детализирует все обстоятельства, препятствующие или помогающие героическим действиям спасателей. Мы видим все, с чем они сталкиваются, как мешают им враги и помогают друзья, как они опаздывают на поезда, как соскакивают на ходу, как кони мчат их по дорогам, как чьи-то ноги перепрыгивают с льдины на льдину, — все, что так или иначе подводит действие фильма к его благополучной концовке.

Даже если предположить, что Гриффит всячески оттягивает неизменно счастливый конец для нагнетания зрительского интереса, он осуществляет свое намерение методом, свидетельствующим о его искренней заинтересованности в воссоздании всех связующих звеньев между начальным этапом действия и его завершением. В его старании показать незначительные причинные связи и побочные обстоятельства есть нечто от любопытства исследователя. А поскольку любопытство заразительно, оно рождает ответный напряженный интерес у зрителя — интерес того же типа, какой вызывает, например, немой фильм Пабста «Тайны одной души», драматургия которого строится на психоанализе причин, вызвавших у главного персонажа болезненный страх перед ножами. Это полунаучное-полухудожественное исследование ведет в глубь психофизического прошлого этого человека, показывая места и предметы, которые могли подействовать на его психику. Попытка

раскрыть причинные взаимосвязи, видимо, требует, чтобы повествование шло иным порядком, нежели принято в фильмах, посвященных «раскрытию человеческих судеб». В них действие разворачивается по ходу времени, а в «Тайнах одной души» оно идет от настоящего в прошлое. Еще нагляднее, чем у Пабста, этот прием использован в фильмах «Гражданин Кейн» и «Расёмон», где повествование начинается с fait accompli * и медленно идет назад в поисках следов и причин случившегося. В фильме «Расёмон» трое из че-

• Совершившийся факт *(франц.).— Прим. пер.*

тырех персонажей, которые могут знать, как произошло убийство, рассказывают относящиеся к нему факты так, как они их якобы видели. В каждом рассказе восстанавливается цепь событий, ни одно из которых по-настоящему не совпадает с рассказанным другими. Помимо всего прочего, этот фильм пытается доказать средствами кино неисчерпаемость причинных взаимосвязей.

В-третьих, кинорежиссер может «возиться» с одним и тем же объектом достаточно долго, чтобы мы получили представление о бесконечности его аспектов. Поскольку этот путь дает меньшие возможности для драматического действия, нежели пути раскрытия географической и причинной непрерывности, им пока что пользуются редко. Его избрал Эртель в эпизоде своего фильма «Титан», посвященном скульптуре Микеланджело. При постоянно* меняющемся освещении камера снова и снова проезжает, наезжает или панорамирует, снимая с близкого расстояния руки, ноги или торс какой-то статуи, извлекая из одного и того же оригинала множество двухмерных изображений. Независимо от степени их отклонений от привычного вида изучаемой статуи, они кинематографичны, потому что открывают нам глаза на бесконечность таящихся в любой скульптуре форм[11]. Робер Брессон в своем фильме «Дневник сельского священника», по-видимому, стремится выявить ту же бесконечность. Всякий раз, когда вы видите на экране лицо молодого священника, оно выглядит иначе; все новые и новые аспекты его лица проходят красной нитью через весь фильм.

В-четвертых, кинорежиссер может выявлять бесчисленные ощущения, испытываемые человеком в какой-то один решающий момент его жизни. Как и при раскрытии причинных связей, этот путь предусматривает изображение материальной действительности, но не ограничивается ею. Эйзенштейн намечал такую трактовку -внутреннего монолога в сценарной разработке «Американской трагедии». Он предполагал дать его в том драматическом месте фильма, где Клайд решается утопить Роберту и выдать убийство за несчастный случай. Очевидно, что для понимания предстоящего суда весьма важно знать, что творится в голове Клайда в этот поворотный момент его жизни. Поэтому Эйзенштейн решил раскрыть в фильме ход мыслей своего героя,— эта идея, как он упоминает в статье, написанной в 1932 году, весьма заинтересовала Джойса. Там же Эйзенштейн вспоминает свой черновой план раскадровки эпизода внутреннего монолога, из ко-

торого очевидно, что он должен был отображать не только мысли Клайда, но и всякие взаимосвязи (как обоснованные, так и нет) между ними и внешними событиями того момента:

«Что это были за чудные наброски монтажных листов!

Как мысль, они то шли зрительными образами, со звуком синхронным или асинхронным, то как звучания, бесформенные или **звукообразные:** предметно-изобразительными звуками...

то вдруг чеканкой интеллектуально формулируемых слов —«интеллектуально» и бесстрастно так и произносимых, с черной пленкой, бегущей безобразной зрительности...

то страстной бессвязной речью, одними существительными или одними глаголами; то междометиями, с зигзагами беспредметных фигур, синхронно мчащихся с ними-то бежали зрительные образы при полной тишине,

то включались полифонией звуки,

то полифонией образы.

То и первое и второе вместе.

То вклиниваясь во внешний ход действия, **то** вклинивая элементы внешнего действия в себя».

Эйзенштейн, возможно, и был убежден, что развитие сюжета достигло той точки, где полное проникновение в психологию Клайда стало насущной необходимостью, но он никак не мог верить, пусть даже не желая в этом признаться, что задуманный им внутренний монолог только подходящее средство осуществления требований сюжета. Эти наброски «монтажных листов» действительно «чудные», ибо, судя по их фразеологии, он был опьянен потоком образов и звуков и не признавал никаких ограничений, никаких сторонних соображений. Монолог, как его задумал Эйзенштейн, явно выходит за рамки сюжета; он даже не укладывается в образ самого Клайда; вместо этого монолог является попыткой дать представление о ряде обстоятельств, сомкнувшихся вокруг Клайда в определенный момент, и охвативших его тогда же ощущений.

Перечисляя их, Эйзенштейн, судя по его записи, мало считался с требованиями сюжета, он испытывал явное удовольствие, освободившись от них, получив хоть один раз право запечатлеть или, точнее говоря, как будто за-

103

печатлеть изобилие чувственных и психологических фактов, не слишком заботясь об их роли в общем восприятии фабульного действия. Это подтверждает и его вывод:

«И как очевидно, что материал тонфильмы совсем не диалог. Подлинный материал тонфильмы, конечно, — монолог»[12]. Стало быть, его подлинный материал не только жизнь в измерениях четко сформулированных мыслей, а жизнь подспудная—ткань, сплетенная из впечатлений и чувств, захватывающая глубины физического бытия.

И, наконец, пятый, и последний, путь, возможный для кинорежиссера, — это показывать любое количество материальных объектов — таких, как волны, детали машин, деревья и что угодно—таким образом, чтобы их формы, движения и сочетания светотеней образовали четкий ритмический рисунок. Тенденция подобного пренебрежения содержанием фильма ради ритма будет рассматриваться в десятой главе.

Здесь же достаточно отметить, что этот путь был впервые предложен французским «авангардом» в те дни, когда Жермена Дюлак и другие члены этой группы выступили как поборники «чистого кино» — то есть кинокомпозиций, построенных наподобие симфоний.

Неопределенное

Психофизические соответствия. Как порождение фотографии кино разделяет и ее интерес к нетронутой природе. Хотя естественные объекты относительно неструктурны и поэтому не уточнены в своем значении, степень их смысловой неопределенности различна. Вопреки своей относительно недостаточной структурности, мрачный пейзаж и смеющееся лицо, видимо, имеют определенный смысл в представлениях любой культуры; то же можно сказать и о некоторых цветовых и световых впечатлениях. Однако и эти четко выраженные явления все же, по существу, неопределимы, о чем можно судить по той легкости, с которой они. меняют свой, казалось бы, устойчивый смысл в разных контекстах. Например, в фильме «Александр Невский» тевтонские рыцари одеты в белые капюшоны. Белый цвет, обычно наводящий на мысль о чистоте и невинности, здесь использован для выражения коварства и жестокости. В такой же зависимости от контекста и смеющееся лицо может показаться зловещим, а мрачный пейзаж—совсем не страшным.

104

Следовательно, естественные объекты как бы окружены «бахромой» разнообразных значений, способных вызывать различные настроения, переживания, потоки неотчетливых мыслей; иначе говоря, такие объекты обладают теоретически бесконечным количеством психологических и психических соответствий. Некоторые из этих, соответствий могут иметь реальную основу в тех следах, которые умственная жизнь людей часто накладывает на материальные явления; душевные переживания отпечатываются на человеческих лицах, а старые дома чернеют в результате того, что в них происходит. Это свидетельствует о двустороннем процессе. Как стимулы действуют не только данные материальные объекты; психологические события также образуют нервные центры, и, конечно, у них тоже имеются физические соответствия. Рассказчик Пруста под влиянием того, что он испытывает (макая печенье в чай), переносится телом и душой в прошлое, к тем местам, сценам, многие из которых сводятся к мощным образам внешних вещей. Общий термин «психофизические соответствия» покрывает все эти более или менее зыбкие взаимоотношения между физическим миром и психической сферой в ее широчайшем смысле — сферой, примыкающей к этому физическому миру и сохраняющей близкую связь с ним.

По причинам, рассмотренным раньше, экранному изображению свойственно отражать неопределенность естественных объектов. При самом тщательном отборе содержания кинокадра он не получает должного, если в нем нет сырого материала в его многозначности или того, что блестящий молодой французский критик Люсьен Сев называет «анонимной стадией реальности». Кстати, отлично понимая эту характерную особенность кинематографического кадра, он резонно замечает, что кинокадр «ограничивает, не определяя», и что у него есть

качество «уникальное для искусства — объяснять не больше, чем объясняет сама реальность»[13].

Но с этим связана жизненно важная проблема монтажа.

Основной принцип монтажа. Каждому кинорежиссеру, ставящему фильм, предусматривающий изложение сюжета, необходимо выполнять одновременно два обязательных и, по-видимому, трудно совместимых условия.

С одной стороны, ему приходится развивать действие и для этого вкладывать в каждый кадр определенный

смысл, диктуемый сюжетом. Смысл содержания кадра можно установить с помощью монтажа, как показал Кулешов на опыте, проведенном им совместно с Пудовкиным. Желая продемонстрировать возможность монтажного осмысления кинокадров, он вставлял один и тот же крупный план Мозжухина с неопределенным выражением лица в разные сюжетные контексты; в результате в печальной ситуации лицо актера казалось горестным, а в приятном окружении—довольным и улыбающимся[14]. Значит, по условиям кулешовского эксперимента, кинорежиссер должен вмонтировать лицо Мозжухина так. _чтобы_оно приобрело смысл, требуемый сюжетом в данном месте фильма. (Из дальнейшего будет ясно, что в некоторых типах сюжета исключение всех «посторонних» значений кадра более необходимо, чем в других.)

С другой стороны, кинорежиссер захочет в своем фильме раскрыть физический мир и ради него самого. А для этого ему нужны кадры, не лишенные смыслового многообразия, еще способные выявить психологические соответствия. Стало быть, режиссеру придется позаботиться о том, чтобы лицо Мозжухина в какой-то мере сохраняло свою изначальную неопределенность.

Но как же можно выполнить это требование, будучи ограниченным строгими рамками сюжетного повествования? Жан Эпштейн однажды признался в своей слабости к шаблонной сцене с пистолетом из американских фильмов середины двадцатых годов: некто медленно достает, из ящика стола пистолет, который затем показывается крупно, во весь экран, как огромная угроза, смутно предвещающая критический момент: «Я был влюблен в этот пистолет. Я видел в нем символ тысячи возможностей. Какие только желания и разочарования он не олицетворял собой; какое множество сложных переплетений он предлагал развязать» [15]. Примечательность этой сцены, конечно, заключается в том, как она смонтирована. Ее кадры сопоставлены так, что по меньшей мере один из них—крупный план пистолета—сохраняет некоторую независимость от интриги. И Эпштейн наслаждается этим кадром, потому что его содержание не просто говорит о чем-то, что должно произойти впоследствии, а предстает и как самостоятельный зрительный образ, переливающийся множеством значений. Тем не менее этот кадр вполне способствует и развитию действия.

Следовательно, кадры с неуточнённым смыслом могут быть органическим элементом сюжетного повествования.

Эта возможность не должна быть неожиданной для читателя, о ней шла речь при разборе первого крупного плана Гриффита из его фильма «Много лет спустя». Гриффиту удалось сохранить неопределенность выражения лица Энни благодаря тому, что он не сразу раскрывает его смысл в данном контексте. И все это осуществлено монтажом. Примеров этого метода монтажа довольно много. Когда в фильме «Третий человек» впервые появляется злодей, его облик дразнит наше воображение своей непонятностью; только при вторичном появлении его роль определяется и начисто отметает наши предварительные догадки. Во вступительном эпизоде фильма «Конец Санкт-Петербурга», там, где крестьянский парень покидает свой деревенский дом, уходя в большой город, вставлен кадр ветряной мельницы, как будто без всякой видимой причины. Мельница не означает ничего определенного и поэтому все что угодно. Но как только крестьянин подходит к гигантскому заводу, где он попытается найти работу, та же ветряная мельница врезана еще раз, и теперь она несомненно символизирует его тоску по деревне. Или вспомните те кадры из «Броненосца «Потемкин», которые благодаря своей слабой связи с сюжетным действием доносят до зрителя весь свой многогранный подтекст—в этих кадрах и силуэты кораблей в гавани, и тени матросов, несущих тело мертвого товарища вверх по железной лестнице, и т. п.[16]*.

Несмотря на скрытую или пусть даже явную связь с фабульным действием фильма, все эти кадры содержат более или менее неуточненные изображения материального мира. Поэтому они ассоциируются и с контекстами, не относящимися к событиям, воссоздаваемым в фильме. Их кинематографичность как раз и заключается в недосказанности, позволяющей им раскрыть все свои психологические соответствия. Отсюда и пристрастие обладающих тонким чувством кинематографа режиссеров и критиков к изобразительному материалу чисто символического характера. «Хмурый вид башни, — пишет Герман Г. Шефауэр, —сердитый взгляд мрачного закоулка... гипнотическая сила прямой дороги, теряющейся в точке горизонта,— они оказывают свое влияние и проявляют свои характеры; их духом овеяна сцена и проникнуто действие. Между миром органическим и неорганическим рождается, симфония, и объектив кинокамеры проникает за непроницаемые покровы» [17].

Это позволяет сформулировать один из основных законов монтажа: любое киноповествование следует монтировать,. не ограничиваясь узкими рамками развития сюжета; в фильме должны быть и отступления в сторону к объектам, представленным во всей их подтекстовой неопределенности.

* В 1929 году Эйзенштейн как теоретик определил различие главенствующего смысла кинокадра — его «доминанты» — и многочисленных, других смыслов, которые по аналогии с музыкой он назвал «обертонами» кадра. Он заявил о своем решительном намерении не пренебрегать ими в раскрытии доминанты. Но, как часто бывало с Эйзенштейном, его успехи в теоретическом постижении кино сковывали его как художника. Из-за того, что он свои последующие фильмы намеренно монтировал на обертонах, некоторые сцены и эпизоды получились тяжеловесными, как бы вымученными; они значительно менее убедительны, чем кадры действительно неопределенного смыслового содержания, вставленные **им** по наитию в фильмы «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь».

107

«Поток жизни»

Из только что сказанного следует, что подлинно кинематографичные фильмы создают впечатление реальности более емкой, чем фактически

изображенная в них. Они выводят нас за пределы физического мира, поскольку они строятся из кадров или монтажных фраз, несущих в себе смысловую многозначность. Благодаря постоянному притоку рождаемых таким путем психологических соответствий они дают ощущение реальности, достойной называться «жизнью». Под этим словом я понимаю жизнь, все еще словно накрепко связанную пуповиной с материальными явлениями, из которых возникают ее эмоциональные и интеллектуальные ситуации. Кинематографу свойственно стремление отобразить жизнь в ее непрерывности. Можно сказать, что у него есть тяготение, явно отсутствующее у фотографии, к сплошной цепи жизненных явлений или, иначе говоря, к так называемому «потоку жизни», несомненно равнозначному понятию «открытой» жизни. Следовательно, термин «поток жизни» охватывает материальные ситуа-ции и происшествия со всем, что подразумевается под •ними в смысле эмоций, ценностей, мыслей. Поток жизни предполагает непрерывность преимущественно материальной, а не умственной жизни, хотя в своем точном значении он включает и последнюю. (Пожалуй, с некоторой

108

натяжкой можно говорить о предпочтительной склонности кино к жизни в ее повседневном виде, что в какой-то мере подтверждает и его исконная привязанность к подлинной действительности.)

И снова улица. Мы уже приводили слова Эйзенштейна о том, что «эти незабываемые люди действительно входили в фильмы Гриффита почти что с улицы». И там же он пишет о «неподражаемых гриффитовских эпизодических персонажах... казалось бы, прямо из жизни забежавших на экран» [18]. Тем самым Эйзенштейн невольно приравнивает жизнь к улице. Улица в более пространном смысле этого слова не только арена преходящих впечатлений и случайных встреч, но и место, где непре-менно утверждается поток жизни. И на этот раз мы имеем в виду главным образом улицу большого города с непрерывным движением безымянных толп, где калейдоскопические картины чередуются с неопознаваемыми формами и фрагментарными зрительными комплексами, которые, вытесняя друг друга, не позволяют наблюдателю додумать какую-либо из подсказанных ими мыслей. Он видит перед собой не отдельных людей определенного облика, охваченных тем или иным понятным ему стремлением, а, скорее, беспорядочную массу совершенно неразличимых фигур. У каждой из них есть своя история, но эту историю фильм не раскрывает. Вместо нее он предлагает бесконечный поток возможных и почти неуловимых значений. Этот поток очаровывает уличного зеваку или даже создает его как образ. Он опьянен жизнью улицы — жизнью, картины которой непрестанно рассеиваются перед его глазами, прежде чем они успевают оформиться [19].

Сама природная склонность кинематографа к отображению потока жизни достаточно объясняет неувядающую привлекательность улицы на экране. Пожалуй, первым режиссером, намеренно показавшим улицу как арену жизни, был Карл Грюне. Герой его полуэкспрессионистского-полуреалистического фильма «Улица», мелкий буржуа средних лет, охвачен желанием вырваться из домашней тюрьмы, уйти от забот своей докучной супруги и от близости с ней, ставших для него мертвящими буднями... Его влечет улица. Там бурлит жизнь, сулящая заманчивые приключения. Он выглядывает в окно и видит улицу, но не такой, как она есть на самом деле, а улицу своих видений. Кадры мчащихся автомашин,

фейерверков и людской толпы, перемежаясь с кадрами, снятыми с движения на спусках и подъемах «американских гор» в Луна-парке, создают суматошное зрелище;

это впечатление еще больше усиливают кадры, снятые с многократной экспозицией, и крупные планы циркового клоуна, женщины и шарманщика[20]. Однажды вечером герой фильма выходит на настоящую улицу—построенную, кстати, в павильоне студии,— где он и получает свою долю острых ощущений, даже с избытком: тут и карточные шулера, и продажные женщины, и, в довершение всего, убийство. Жизнь улицы — это бурное море, грозящее утопить его. Фильмов подобного типа бесконечно много. Если они изображают не саму улицу, так места, охватываемые ее более широким пониманием — бары, вокзалы и т. п. И жизнь улицы может быть иного характера; не обязательно такая же дикая и беспорядочная, как в фильме Грюне. В «Лихорадке» Деллюка или «На рейде» Кавальканти в переполненных матросских кабачках царит атмосфера fin-de-sciecle*, разочарования и щемящей тоски по далекой родной стране. А в фильмах Витторио Де Сики «Похитители велосипедов» и «Умберто Д.» неизменно присутствующая улица дышит грустью, ощутимой причиной которой являются социальные трудности. Но каковы бы ни были ее преобладающие характеристики, жизнь улицы во всех этих фильмах не полностью обусловлена ими. Она остается неукротимым потоком, который несет в себе пугающую неизвестность и заманчивые волнения.

Театральные интермедии. Театральные эпизоды встречаются не только во многих игровых фильмах обычного типа, таких, как «Рождение нации» или «Великая иллюзия», но и образуют костяк большинства рядовых музыкальных картин. Чаплин в фильмах, где он играл бродягу, иногда прерывал ход действия эстрадными номерами;

а в «Варьете» Э.-А. Дюпон удачно противопоставил спокойную уверенность превосходного исполнения программы на сцене неукротимым страстям жизни за ее

кулисами.

Вставные интермедии в фильме, решенном в основном реалистически, кинематографичны в том смысле, что **по** контрасту с ними еще рельефнее выступает картина потока жизни. Как это ни парадоксально, но театраль-

* Конец света *(франц.).—Прим. пер.* **110**

ность, обычно идущая вразрез законам кино, выполняет эстетически полезную функцию тогда, когда она усиливает впечатление естественности основного действия. Поэтому, чем более стилизован вставной театральный номер, тем легче он используется для подчеркивания кинематографической реальности других сцен. Отрывки из оперных спектаклей, встречающиеся во многих фильмах, обычно поставлены нарочито манерно, чтобы по контрасту с ними мы лучше воспринимали поток случайных событий, бурлящий вокруг такого оперного островка. В «авангардистском» фильме Жермены Дюлак «Улыбающаяся мадам Беде» (Франция, 1922) снятые двойной экспозицией певцы в ролях Фауста и Мефистофеля явно задуманы как насмешка над

оперной пышностью, столь чуждой и будням улиц маленького города, и людям, не знающим любви, и их несбыточным мечтаниям — всему тому, что одновременно и составляет и губит тусклую жизнь мадам Беде. Пожалуй, наилучший образец оперы, решенной в сатирическом ключе,— это тот непревзойденный эпизод в фильме Рене Клера «Миллион», в котором на сцене театра дородные певец и певица исполняют любовный дуэт, а позади них, скрытые от взоров зрительного зала декорацией, двое влюбленных так поглощены своим чувством, что они, видимо, не понимают, где находятся. Они чужие на этой оперной сцене; и их жизненная достоверность усиливается непрерывными параллелями, которые кинокамера проводит между ними и певцами с их тщательно продуманными актерскими жестами.

Впрочем, это не все. Клеру удается перенести на любящую пару и их окружение магию, обычно предписываемую театру. Когда мы смотрим на толстых певцов с точки зрения зрителей, сидящих в дальних рядах партера, мы видим их в декорации, хотя и прелестной, но неукрашенной их голосами и неспособной пробудить никаких иллюзий. Она остается тем, что она есть — то есть расписанным холстом. По как только фокус наведен на влюбленных, с той же декорацией происходит чудесное превращение, хотя на крупных планах мы видим, что в ней ничего не изменилось. Кусок фанеры, проплывающий мимо бутафорских цветущих деревьев, преображается в белое облачко; обрезки засиженной мухами бумаги становятся ароматными лепестками роз. Клер одновременно развенчивает театральную иллюзию и использует **ее,** чтобы выразить лучистость и красоту чистой любви.

111

Несмотря на свою исключительную привлекательность для фильма, внешний мир как наше непосредственное и всегдашнее окружение — не единственная сфера, исследуемая кинематографом начиная с первых дней его существования. Кинематографисты довольно часто создают и целые фильмы и отдельные эпизоды, вторгающиеся в другие сферы, в особенности такие, как история и фантастика. В связи с этим перед нами возникают новые весьма интересные эстетические проблемы.

Раздел 2

сферы и элементы

Глава 5 История и фантазия

Очевидно одно; всякий раз, когда кинорежиссер берется за постановку исторической темы или дерзает проникнуть в сферу фантастического, он рискует тем, что ему придется поступиться основными свойствами кинематографа. Грубо говоря, он как бы теряет интерес к физической реальности и отправляется завоевывать миры, лежащие, по всем признакам, за ее пределами.

На последующих страницах будут рассматриваться трудности, возникающие в связи с присоединением области прошлого или «нереального» к владениям экрана, а также наиболее показательные попытки соблюсти законы эстетики кино в изобразительной трактовке подобных тем.

История

Трудности. В отличие от недавнего прошлого, исторические времена приходится инсценировать с помощью совершенно чуждых современности костюмов и декораций. В результате любого понимающего кинозрителя будет неизбежно коробить непреодолимая театральность тако-

го фильма. Свойственное кинематографу предпочтение неинсценированного может до такой степени обусловить ощущения зрителя, что он, не воспринимая смысла действия, невольно сравнивает вымышленный мир на экране с нетронутой природой. Он отождествляет себя с кинокамерой, то есть уже не простодушно поддается иллюзии якобы воссозданного прошлого, а отчетливо видит все усилия, затраченные на попытку его воссоздания. «Кинокамера,—говорит Кавальканти,—воспринимает все настолько буквально, что, покажи ей актеров в театральных костюмах, она и увидит актеров в театральных костюмах, а не персонажей фильма»'. Костюмы любой исторической эпохи напоминают театр или маскарад.

Помимо театральности исторические фильмы отличает еще одна черта, с которой трудно мириться: они . завершены и тем самым перечат склонности кинематографа к незавершенному. Как реконструкция ушедшей эпохи показываемый в них мир—творение искусственное, абсолютно оторванное от места и времени живого мира, это замкнутый, никуда не простирающийся мир. Его душная атмосфера может угнетающе действовать на психику зрителя, который понимает, что потенциальное поле его зрения совпадает с фактически показываемым и что он ни на йоту не может расширить его границы. Правда, и фильмы о современности иногда снимаются в

павильонных декорациях, но, поскольку эти декорации копируют жизненную обстановку, зрителю позволено думать, что камера на самом деле бродит по реальному миру, изучая его без чьего-либо вмешательства. Исторические фильмы, воскрешая несуществующее прошлое, устраняют впечатление непрерывности жизни. Вот что пишет о них Лаффе: «Возьмите, например, кинофильм об осаде Парижа 1871 года. Отличная композиция, безупречный вкус... Солдаты конной гвардии не выглядят как статисты, только что вышедшие из костюмерной. Все превосходно. Что же мешает мне наслаждаться фильмом?.. Я не могу избавиться от ощущения, что стоит переместить камеру хотя бы чуть-чуть вправо или влево, как она угодит в пустоту или наткнется на странные предметы оборудования съемочного павильона... А между тем кино должно, напротив, подчеркивать эффект безграничности мира, создавать впечатление, будто выбор места съемки случаен, что можно было с тем же успехом выбрать другое и что «глаз» ки-

нокамеры может без малейшего ущерба для фильма поворачиваться во всех направлениях»[2].

В связи с этим я вспомнил о научно-фантастическом замысле Эли Фора, мечтающего создать в наши дни фильм о страстях господних в документальной манере. Фор хотел бы снимать этот фильм на далекой звезде и либо доставить его на землю в космической ракете, либо демонстрировать с помощью межпланетной проекционной установки[3]. Если бы его идея была осуществима, мы увидели бы воочию тайную вечерю, распятие и агонию Христа. А поскольку кино есть кино, мы получили бы возможность рассмотреть и все вроде бы незначительные подробности этих сцен—солдат, играющих в карты, тучи поднятой копытами лошадей пыли, бродячие толпы людей, свет и тени пустынной улицы. Увлекательный замысел Фора лишний раз подкрепляет все сказанное выше об историческом фильме. Попробуем для пущей убедительности вообразить, будто на нашей планете уже поставлен фильм, во всех других отношениях соответствующий замыслу Фора. Очевидно, что он не будет создавать впечатления, будто, разрабатывая тему, режиссер имел в своем полном распоряжении всю вселенную. В такой постановке не будет эффекта потенциальной безграничности. Зрителю понравится, что ему показывают то, что могло бы происходить, но его не убедишь — как мог бы убедить документально снятый фильм Фора, — что все в действительности так и происходило. Зрителю будет портить впечатление замкнутость, подсознательное ощущение, что все, показываемое на экране — тучи пыли, людские толпы, свет и тени, — помещено в кадре намеренно и что рамка изображения раз и навсегда определяет границы мира перед его глазами. По сравнению с документальной съемкой, которая должна внушать представление о безграничности реального мира, этот, возможно даже отличный фильм будет всего лишь интересной реконструкцией далекого прошлого и как таковой не будет подлинно кинематографичным.

Но может ли вообще исторический фильм быть безукоризненным? Добиться его абсолютной достоверности мешает невозможность заставить актеров нашего времени полностью приноровить к костюмам походку, мимику и жесты, обусловленные длительным

влиянием среды. Костюмы полностью принадлежат прошлому, тогда как актеры остаются наполовину в настоящем. Это неизбежно порождает условности, вряд ли допустимые в кине-

116

матографе, столь тяготеющем к правдивому воспроизведению внешнего мира.

Компромиссы. Как современные, так и исторические фильмы могут строиться на материале, трудно поддающемся пересказу языком кинематографа. В этих случаях режиссер, обладающий чувством кино, всячески пытается приспособить свой сюжет для экрана. Яркий пример сюжета подобного типа будет рассматриваться в двенадцатой главе; там же пойдет речь и о том, каких он требует переработок. А пока что мы уделим внимание только компромиссным решениям, которые способны умерить органическую некинематографичность фильмов, воскрешающих прошлое.

Установка на реальность кинокамеры. Одним из таких компромиссов может быть переключение главного интереса фильма от собственно исторического материала на снятую физическую реальность. Наиболее решительная попытка в этом направлении осуществлена Карлом Дрейером в его снятом в документальной манере фильме «Страсти Жанны д'Арк», который Древилль охарактеризовал как «исследование человеческого лица»[4]. Дрейер рассказывает или пытается рассказать историю Жанны тесным переплетением крупных планов персонажей фильма; тем самым он в значительной мере преодолевает театральность и завершенность, как правило, свойственные историческим фильмам. Конечно, Дрейеру не удается полностью избежать групповых сцен со стилизованным оформлением, которые от резкого контраста с живой фактурой крупных планов кажутся тем более мертвыми реконструкциями. Но не в этом суть. Кинематографичность, идущая от документальной физиономики, куплена определенной ценой. Правда, с ее помощью Дрейеру удалось извлечь из исторической темы некоторую физическую реальность, однако на поверку сама эта реальность оказывается нереальной. Изолированные от всего остального лица, которые он так щедро показывает, настолько упорно не поддаются локализации во времени, что вопрос об их возможной подлинности даже не возникает, а из-за своего неослабевающего интереса к ним Дрейер обходит многие драматически не менее важные явления материального мира. Фильм «Жанна д'Арк» преодолел характерные для исторических фильмов трудности только благодаря то-

117

му, что режиссер пренебрег его исторической достоверностью. Это подтверждает и фотографическая красивость его крупных планов[5]. Действие фильма разворачивается на ничьей земле, она не принадлежит ни прошлому, ни современности.

В «Жанне д'Арк» Дрейер стремится обратить всю реальность прошлого в реальность кинокамеры. Его фильм — единственный из известных случаев радикального решения этой трудной задачи. Но является ли этот путь единственно возможным для достижения цели, к которой стремился Дрейер? Не менее радикальным решением был

бы, скажем, фильм, дающий представление о бесконечной цепи причин и следствий, связующей известные события истории. Такая попытка установить непрерывность причинных связей—метод, как мы знаем из предыдущей главы, вполне кинематографичный—выявила бы множество побочных событий, важных для «раскрытия судьбы» истории и тем самым вывела бы зрителя из замкнутого мирка плакатных tableaux vivants* в открытый мир. Однако этот путь, связанный с критическим пересмотром исторического процесса, пока что не использовался в сколько-нибудь значительной мере, очевидно потому, что он чреват нонконформизмом и грозит подменить развлекательность фильма информационностью**. На сегодняшний день между исследованиями исторической науки и историей на экране нет должного взаимопонимания.

Хотя эксперимент Дрейера никто не повторил в таком же объеме, но во многих исторических фильмах, поставленных в основном в традициях пышных зрелищ, имеются отдельные реалистические эпизоды. Они выглядят почти так, как если бы пытливая кинокамера снимала их в сегодняшней действительности (в какой-то части они, конечно, так и сняты). Кинематографичны и темы этих эпизодов—движение масс, акты насилия, погони; и трактовка каждой из этих и подобных тем осуществлена с пониманием специфики кинематографа и со щедрым применением чисто кинематографической техни-

* Живые картины *(франц.).—Прим. пер.*

** Незадолго до окончания второй мировой войны кинорежиссёр Златан Дудов поведал мне о своем намерении создать фильм о войнах. Он хотел показать, что причины изменений методов ведения войн кроются в техническом прогрессе и социальных переменах. Таким образом, замысел, осуществленный путем, предлагаемым в тексте, вылился бы в форму документального фильма.

ки. Для примера достаточно напомнить массовые сцены и погони в исторической части «нетерпимости» Гриффита и превосходный эпизод гонки колесниц в фильме Фреда Нибло «Бен Гур», настолько захватывающий зрителя, что он в пылу реальных ощущений забывает об историческом характере происходящего на экране. Создавая эпизоды этого типа, режиссеры, очевидно, хотят приглушить вопиющую искусственность исторических реконструкций и ввести в фильм как можно больше непосредственной физической реальности.

Стремление к достоверности. Вместо того чтобы включать в исторический фильм реальные эпизоды, режиссер может выбрать обратный путь—путь кинематографического опосредствования истории, то есть он может добиваться предельной достоверности в изображении быта и нравов, характерных для той или иной исторической эпохи. Конечно, для этого фильм должен быть полностью погружен в атмосферу данного периода и, следовательно, нарушение принципов кинематогра-фичности должно быть предусмотрено заранее. Но когда фильмы этого типа создаются хотя бы на основе изобразительного материала того времени, они все же в какой-то мере кинематографичны.

Возьмем для примера другой фильм Дрейера — «День гнева». Создавая этот замечательный фильм, он явно, исходил из разумной предпосылки, что понятие пространственной и временной

бесконечности относительно современно и поэтому попытка изобразить конец средневековья выразительными средствами девятнадцатого века была бы грубым нарушением исторической правды. Когда инквизиция судила и сжигала на кострах «ведьм», мир был скорее статичным, чем динамичным, скорее малолюдным, чем перенаселенным; тогда еще не знали ощущения головокружительного физического движения и появление безликой человеческой массы было делом грядущего. Это был, в сущности, замкнутый мир, а не бескрайняя вселенная наших дней.

По-видимому, Дрейер, желая отобразить события на уровне понятий позднего средневековья во всех его. аспектах, даже не пытается вдохнуть в свой фильм кинематографическую жизнь. Исключение, а может быть, и упущение он делает только в одном месте — в эпизоде лесной прогулки влюбленной пары. Эпизод этот, с эстетически сомнительным сочетанием живых деревьев с

119

историческими костюмами, превосходно иллюстрирует столкновение реалистической и формотворческой тенденций. Деревья — это часть беспредельной физической реальности, которую кинокамера может снимать до бесконечности, тогда как влюбленные принадлежат к миру, насквозь искусственному. Стоит им покинуть этот мир и столкнуться с нетронутой природой, как присутствие деревьев вновь превращает их в актеров, одетых в театральные костюмы. Но в целом Дрейер строит изобразительное решение своего фильма на живописи того периода и успешно обходит неинсценированную натуру. (Иначе обстоит дело с элементами психологии нашего времени, вкрапленными в сюжет фильма.) На экране словно оживают полотна старых мастеров голландской школы. И в соответствии со своим внешним обликом действующие лица фильма медлительны в движениях, а то, что они держатся поодаль друг от друга, говорит о несклонности к общению со случайными людьми.

«День гнева» — фильм, несомненно противоречащий всей выявленной в предыдущей главе специфике кино, однако не лишенный кинематографической привлекательности в двух отношениях. Во-первых, вдыхая жизнь в репродукции произведений живописи, он создает несомненно кинематографический эффект возникающего движения. Во-вторых, в нем есть достоверность — качество достаточно кинематографичное. Чтобы заставить нас забыть, что оно достигнуто в чуждой кинематографу области истории.

Этот фильм Дрейера можно с некоторой натяжкой назвать драматизированной кинодокументацией произведений живописи, хотя мир, в котором разворачивается действие, построен специально для фильма, а не снят документально. Следовательно, оба фильма Дрейера обладают чертами документальности, только в «Жанне д'Арк», они порождены оторванностью от прошлого, а в «Дне гнева», напротив, приверженностью к нему.

Примеры второй возможности нередки. **Жак** Фейдер в своем фильме «Героическая кермесса» тоже находит ключ к его изобразительному решению в произведениях художников воссоздаваемого периода. Частично тем же путем шел и Ренато Кастеллани в фильме «Джульетта и Ромео» и Тейноси Кинугаса во «Вратах ада». В нью-йоркской рецензии на чешский фильм «Пекарь

императора» отмечалось, что «почти каждый кадр напоминает ожившее историческое полотно»[6].

120

Фантазия

С кинематографической точки зрения, пожалуй, лучше всего называть «фантазией» все, преимущественно визуальные, впечатления, явно воображаемые или принимаемые за правду, которые не принадлежат к миру реальности кинокамеры, — это все «сверхъестественные» явления, всевозможные видения, поэтические образы, галлюцинации, сны и т. п. В отличие от исторического материала, кинематографичность которого сомнительна из-за его недостаточной актуальности, фантастическое может быть представлено в настоящем времени и в современном окружении, может быть органически вплетено в реально-жизненные впечатления. Но поскольку фантастический материал лежит вне сферы физического бытия, он, видимо, должен быть так же мало пригоден для претворения выразительными средствами кино, как и сфера былого.

И все же на протяжении всей истории кино тема фантастического была и остается одной из самых любимых кинематографистами. Начиная от Мельеса, все кинорежиссеры формотворческого направления пытаются завоевать для экрана мир привидений, ангелов, чертей и калейдоскопических образов сновидений. Их попытки увенчались бесконечным числом таких фильмов, как «Носферату», «Четыре всадника Апокалипсиса», «Багдадский вор», «Дочь воды», «Маленькая продавщица спичек», «Вампир», «Питер Пэн», «Петер Иббетсон», «В глуши ночи» и т. д. и т. д.

Широкая практика нашла свое подкрепление в теории. Большинство киноведов не видит причин для разграничения нереального и реального и поэтому не признает материальный мир предпочтительной областью кино. Рене Клер, например, отвергает строгий реализм как неоправданное ограничение потенциальных возможностей киноискусства. «Благодаря гибкости кинематографических выразительных средств, которые с быстротой молнии переходят от объективного к субъективному и вызывают представление то об отвлеченном, то о конкретном, фильм никогда не ограничится узкой эстетикой реализма»[7]. Некоторые критики идут настолько далеко, что утверждают будто «подлинное назначение кино это область мечтаний»[8]. Приверженцев такого крайнего воззрения в какой-то мере оправдывает то обстоятельство, что специфика кино бесспорно позволяет

121

ему претворять в зримую форму все порожденное человеческим воображением успешнее, чем это удается другим изобразительным искусствам. К тому же многие придают огромное значение теме жизни нашего внутреннего «я» и подводят кино под законы традиционной эстетики. Да и само упорное стремление многих кинорежиссеров к свободному формотворчеству часто мешает им видеть границы выразительных возможностей кинематографа.

Схема **анализа.** Подход к изображению фантазии на экране может быть кинематографичным или некинематографичным. Чтобы выявить эти разные возможности и дать им правильную оценку, нам придется рассмотреть два фактора, имеющие важное значение для экранного воплощения фантазии. Один из них касается метода претворения фантастической .темы: то есть представлена ли она в театральной манере, изображена ли с применением специальных кинематографических приемов или снята на материале самой физической реальности. Поскольку с этим фактором связаны проблемы технического характера, мы назовем его «фактором техники».

Другой фактор касается взаимосвязи фантазии с физической реальностью в пределах данного фильма. Ясно, что их взаимосвязь меняется в зависимости от того, какой вес придается каждому из этих элементов фильма. Мы уделим внимание двум возможностям. Первая —режиссер может относиться к материалу фантазии как к чему-то столь же подходящему для экрана, как и видимая действительность; и вторая — он может считать его более чуждым экрану. Допустим, что ему предстоит показать в своем фильме некое «сверхъестественное» событие: в первом случае он отведет ему роль, предполагающую, что оно так же поддается кинематографической трактовке, как и подлинно жизненное событие; во втором случае оно будет представлено как нечто принадлежащее к сфере, менее близкой кинематографу, чем нетронутая природа. Это будет называться «фактором отношения».

Кинематографичность, как и некинематографичность, фантазии на экране зависит от сочетания обоих факторов. Например, некинематографичность сцены галлюцинаций может быть значительно смягчена, если сама галлюцинация возникает из ситуаций, связанных с физическим бытием, и остается подчиненной им. Этот пример

122

объясняет и порядок нашего последующего анализа. -Мы будем рассматривать три метода технического претворения фантазии на экране, и в каждом из этих трех случаев определять влияние фактора «отношения» **в его** двух возможностях *.

Фантазия, представленная в театральной манере. На первом этапе исследования фактора техники мы рассмотрим фильмы, изображающие фантазию с помощью причудливых декораций, бутафории, необычного грима и т. п. Будут ли такие откровенно театральные фильмы совсем некинематографичными, зависит от того, как в них проявит себя фактор отношения.

Первая возможность. (Предполагает равную эстетическую правомерность фантазии и действительности.)
Начиная с фильма «Кабинет доктора Калигари», действие многих фильмов или отдельных эпизодов происходит вне реальной-действительности, в некоем вымышленном мире, павильонная природа которого очевидна. Правда, в некоторых из них, например, в старой картине Фрица Ланга «Судьба» или в фильме «Красные башмачки», театрализованная фантазия перемежается с

изображением реально-жизненного материала, однако по тому, как осуществлено это смешение, ясно, что режиссер, не признавая за реальным миром преимущественного права на место в фильме, полагает, что театральность так же закономерна, как и реализм камеры. Кстати, даже Д.-У. Гриффит иногда оборачивается таким наивным фантастом: в одном из финальных кадров «Нетерпимости» он, нимало не смущаясь, изобразил небеса с хором одетых в тюль ангелов, которые вмешиваются в сугубо земной тюремный бунт[9]. Очевидно, что фантазии, воплощенные на экране театральными средствами и одновременно с этим притязающие на кинематографическую полноценность, противоречат основному принципу эстетики кино; в них специфика его выразительных средств отвергнута ради целей, для достижения которых они мало пригодны.

* Последующий анализ охватывает в принципе фантазию во всех типах кинофильмов. Следует отметить, однако, что похожие на сновидение зрительные образы многих экспериментальных фильмов требуют особого рассмотрения. Такие образы, обычно служащие для пластического выражения процессов внутренней и в особенности подсознательной жизни, будут рассмотрены в десятой главе.

123

Тюлевые ангелы Гриффита были бы уместны в религиозной живописи; а фантастические миры фильмов «Судьба» и «Лестница в небо» — это всего лишь попытки перенести на экран, в сущности, сценическую иллюзию в более масштабной разработке. Не удивительно, что все это по душе тем, кто стремится к «художественности» кинематографа. «Кабинет доктора Калигари»— это прототип фильмов на материале фантазии, которые Монк Гиббон в своем панегирике балету «Красные башмачки» характеризует как «скачок в мир искусства»[10]. Впрочем, фильм «Калигари» интересен не только в
одном отношении.

Однако причину того, что «Калигари» все **же** произведение значительное во многих отношениях", нужно искать не в стремлении его авторов к художественности в ее традиционном понимании. Если говорить об этом единственном в своем роде фильме как о «скачке в мир искусства», то это, скорее, скачок назад, несмотря на всю его прелесть, идущую от подражания экспрессионистской живописи.

Разногласия в оценке этого фильма возникли вокруг того, что его создатели решительно отказались от реализма мира кинокамеры. В начале двадцатых годов Рене Клер хвалил «Калигари» и «Судьбу» именно за ту долю субъективности, которой, по его мнению, должна быть отмечена кинорежиссура: сама искусственность их декораций, освещения и актерской игры казалась ему победой интеллекта над заданным сырым материалом. Но, по-видимому, в тот период Клер был настолько обеспокоен господствовавшей тенденцией к излишне механическому восприятию «реалистической догмы», что впал в преувеличение; он еще не предвидел возможности создавать фильмы типа его более поздних парижских комедий, в которых при должной мере субъективности и интеллектуальности он все же признает главенство материального мира [12].

Резкий тон суждения Эйзенштейна о «Калигари» как о варварском празднике самоуничтожения здорового человеческого начала в искусстве [13] можно объяснить тем, что он писал это перед концом войны с гитлеровской Германией. Другие высказывания о «калигаризме» совпадают с позицией автора настоящей книги. По

мнению Кавальканти, немецкий экспрессионистский фильм «устарел, потому что в нем режиссеры пытались использовать камеру несвойственным ей образом. На этот раз кинематограф уходил все дальше и дальше от действитель-

124

ности»[14]. Неергаард, сопоставляя дрейеровскую трактовку фантазии в «Вампире» с методами постановки «Калигари», приходит к выводу, что последний не что иное, как «сфотографированный театр» [15]. Даже Жан Кокто, видимо под влиянием французского «авангарда», осудил «Калигари» (в 1923 или 1924 году) за мрачные эффекты, рожденные скорее не активностью камеры, а эксцентрическими декорациями,— тот же Кокто, который позже создавал фильмы, весьма уязвимые для подобной же критики [16].

Поскольку фантазия, выдержанная в сценической манере, лишь особый вариант театральности, ее некинематографический характер так же поддается смягчению*. Кроме того, если фантастические сцены сновидений, грез и тому подобного включены в реалистический игровой фильм, то их некинематографичность обычно смягчена реально-жизненными событиями, непременно главенствующими вокруг этих сцен. Впрочем, это не всегда удается со сценами, решенными в особенно ярко театральной манере; например, эпизод сновидения в фильме «Леди во мраке» слишком театрален, чтобы это впечатление могла ослабить реалистичность остальной части фильма.

Вторая возможность. (Фантазии предоставлена менее значительная роль, чем физической реальности.)

Театрализованная фантазия скорее усиливает, нежели ослабляет кинематографичность фильма при двух условиях. Во-первых, когда в реалистическом фильме она использована в промежуточном эпизоде, изображающем сцену из спектакля. В этом случае театральность фантазии кинематографически оправдана, потому что контрастность трактовок заставляет зрителя более чутко воспринимать жизненную реальность всех остальных эпизодов — ту реальность, с которой сцены спектакля и не должны соревноваться. Во множестве фильмов из актерской жизни и среди них в первой части «Красных башмачков» показаны короткие отрывки спектаклей

* Хотя, например, эпизод с Джеком-потрошителем в старом немецком фильме Пауля Лени «Музей восковых фигур» фантастичен и поставлен в экспрессионистских декорациях, в нем все же есть какая-то кинематографическая жизнь благодаря незаурядному мастерству режиссера. Искусный монтаж заставляет вас забыть, что фантазия чужда реальности кинокамеры (ср.: 3. Кракауэр, От Калигари до Гитлера).

125

фантастического плана, и они неизменно усиливают естественность примыкающих к ним сцен.

Во-вторых, фантазия, пусть даже сугубо театральная, не противоречит духу кино, если она подается в шутливой манере, лишающей ее права претендовать на эстетическую правомерность, которую предусматривает первая возможность. По этому пути неоднократно шел Чаплин. В своем фильме «На пляже» он пародирует классический балет во вставном номере танца лесных нимф, исполняемого девушками в греческих туниках из мира фантастической сказки [17]. А в фильме «Малыш» он превращает убогий городской дворик в

бурлескный рай, где жители трущоб изображают ангелов, где крылья вырастают даже у собачки, а злостный хулиган, летая вместе со всеми между украшенными цветами фасадами домов, играет на арфе[18]. Конечно, оба эпизода воплощают сны наяву, и по замыслу их значение в фильме не должно быть равноценно его жизненно-реальному содержанию, они представляют собой лишь небольшие отклонения в ходе действия, к которому нас снова возвращают. Подобные сцены тоже кинематографичны, но по причине, не связанной с их фантастическим характером. Чаплин далек от намерения скрыть их театральность; напротив, откровенно выпячивая ее, он тем самым дает понять, что их не следует воспринимать серьезно. Шутливый или ироничный тон чаплиновских фантазий исключает мысль о намерении режиссера выдать вымышленный мир за реальный. Сама театральность этих сцен говорит о его преимущественном интересе к физической реальности. В отличие от тюлевых ангелов Гриффита, чаплиновские пародийны. Впрочем, пародия в кино не обязательно осуществляется на материале видений. Многие музыкальные фильмы, например, «Странствующий джаз», содержат фантазии иного типа; их нарочито экстравагантные декорации и реквизит отвергают какую-либо претензию на правдоподобие. Конечно, все зависит от верного соотношения театральности с юмором. Декорации фильма «Лестница в небо» настолько замысловаты и назойливо театральны, что они нейтрализуют не только юмористический подтекст (весьма, правда, слабый), но и атмосферу воплощенной мечты, присущую всему фильму.

Фантастические чудовища, представленные в фильмах как якобы реальные фигуры, вспомните Франкенштейна, Кинг-Конга, Вервольфа и им подобных, — проб-

126

лема спорная. Будучи полноправными участниками фильма, они подпадают под условия первой возможности, предполагающей некинематографичный характер театральности. Однако персонажи этого типа могут быть оформлены и сыграны настолько искусно, что они органически вписываются в реально-жизненное окружение и создают иллюзию собственной реальности. Разве природа неспособна порождать чудовища? Их допустимая достоверность—заслуга свойственного киносъемке реализма — возвращает их в орбиту кинематографа. Не следует забывать и того, что хотя бы некоторые из этих чудовищ изображены с иронией, позволяющей относиться к ним более снисходительно.

Фантазия, представленная приемами кинематографической техники. Здесь нас интересует только применение кинематографических трюков к .материалу действительности в нашем обычном восприятии. Бесконечное число фильмов, начиная от «Носферату» до таких картин, как «Привидение едет на Запад» и «Мулен-Руж», строятся на превращениях, осуществляемых с помощью кинематографической (и фотографической) техники, которая способна создать впечатление фантазии из снятой физической реальности. Например, в «Носферату» использованы негативные изображения и покадровая съемка: в других фильмах — многократная экспозиция, впечатывание, искажающие зеркала, особый монтаж—любые приемы,

помогающие изображать нечто «сверхъестественное», ирреальное. Нужно заметить, что таким путем можно воплотить не всякую фантазию. Например, крылатые ангелы создаются чисто сценическими средствами: бутафорские крылья на реальных людях неизбежно придают им театральный облик.

Чтобы определить кинематографичность фантазий этого типа, нам придется снова исследовать фактор «отношения» с его двумя возможностями, то есть выяснить, предоставлено ли «потустороннему» миру такое же законное место в фильме, какое занимает физическая реальность.

Первая возможность. Возьмем фильм «Носферату», первый и все еще показательный образец этого редкого поджанра: его главный персонаж—вампир, наводящий страх повсюду, где бы он ни появился[19]. Эта созданная приемами кинематографической техники фан-

тазия ужасов утверждает, будто призраки могут существовать и даже вторгаться в нашу повседневную жизнь. Однако, показывая на реально-жизненном материале «сверхъестественные» явления как якобы достоверные, фильм «Носферату» не проникает в тайны самого материала. Тем не менее фильмы или отдельные эпизоды этого плана — как, например, изобретательно выполненные сцены в «Падении дома Эшер» — в какой-то мере кинематографичны, так как черти и привидения, которые в них фигурируют, созданы на основе технических свойств кинематографа. Они могут по праву расцениваться как tour de force*. Не случайно, что они единичны. Их магическая сила быстро иссякает, так как она порождена хотя и специфическими приемами кино, но использованными в целях, для него не главных. Зритель •скоро догадывается, что это просто трюки, и -теряет к .ним интерес[20].

Вторая возможность. Фантазии, созданные специальными приемами кино, подтверждают приоритет физической реальности и поэтому могут быть в какой-то мере кинематографичны, но лишь при условии, что они представлены юмористически или изображают видения. Юмористическая трактовка осуществляется обыгрыванием реальных объектов. Прототипом такого варианта фантазии является немая комедия, в которой естественные движения, преображенные замедлением, ускорением и другими приемами кинематографической техники, служат дополнительным источником смеха. Погони на астрономической скорости, прыжки, остановленные на полпути в воздухе, столкновения, чудом предотвращенные в последние доли секунды,— все это, вопреки своей невероятности, случается в нормальной будничной обстановке. На экране простые, словно давно знакомые люди, шоссейные дороги и бары. Вымышленная реальность старых кинокомедий отчетливо фотографична, чему способствует изобразительный стиль этих фильмов, носящий характер скорее безыскусной документации, чем художественно-выразительной съемки[21]; содержание кадров сосредоточено на суматошном физическом действии с его конфликтами и совпадениями. Это неприкрашенный материальный мир, милый сердцу фотографа-

* Ловкий трюк *(франц.);* здесь: **верх** изобретательности.-***Прим. пер.***

128

моменталиста. Контраст между реально-жизненными сценами и вкрапленными то тут, то там трюковыми, явно нарушающими все законы природы, предельно резок. Поэтому реально-жизненные моменты тем более усиливают комизм фантастической стороны этой жизни с ее домовыми и ангелами-хранителями. Таким образом, откровенная иллюзия подкрепляет кинематографическую достоверность. Следует добавить, что иллюзия, создаваемая забавным обыгрыванием известных условий нашего физического мира, увлекательна и сама по себе. Чаплиновские сны наяву не только подчеркивают реальные мытарства бродяги, но и сулят ему вольную и по-настоящему счастливую жизнь. В столь смелом обращении с пространством, временем и земным притяжением есть нечто от утопии.

Обыгрывать можно и саму фантазию. В этом случае фантастические события бывают представлены как реальные. Призраки в фильмах «Воображаемое путешествие», «Невидимка», «Привидение едет на Запад», «Топпер», «Пришествие мистера Джордана», «Веселый призрак», «Привидение и миссис Муайр» и «Жизнь чудесна» ведут себя, как простые смертные. Они по-соседски суют нос в чужие дела и запросто творят чудеса и таким образом заглушают сомнения, диктуемые нам здравым смыслом. В этих фильмах все трюковые приемы подчинены тому, чтобы стереть грани между «потусторонним» и обычным. Реализм фантастического элемента фильма «Привидение едет на Запад» отмечает Оллардайс Николл: «Все представленное в нем было возможным в том смысле, что, вопреки голосу разума, отрицавшему реальность таких событий, мы понимали, что, если принять на веру условия, допускающие совершение невероятных вещей, они приняли бы именно ту форму, в какой воплощены на экране. В этом плане привидение было реалистичным» [22]. Следовательно, в фильмах этого типа «сверхъестественное» не отделено от естественного, а подогнано под него. В них всякая чертовщина выглядит почти так же, как те «мелкие моменты материальной жизни»[23], которые первым запечатлел Люмьер. Примечательно, что в фильме Фрэнка Капры «Жизнь чудесна» множество псевдодокументальных кадров, изображающих в одинаковой манере и реальные и нереальные события.

Хотя в конце концов зрителю надоедает и веселое обыгрывание фантазий, он все же принимает этот метод с большей готовностью, чем трюки, с помощью которых

129

фантастический материал подается как кинематографически полноценный. Видимо, ироническая трактовка фантазии вызывает у зрителя меньше внутреннего сопротивления, потому что она больше соответствует природе киноискусства.

Сцены сновидений в реалистических фильмах, представленные с помощью особых кинематографических приемов, эстетически более приемлемы, чем те, что решены средствами театра. В них реальный мир не только главенствует, но и сами эффекты сновидения фактически извлечены из кадров этого мира. Вместо предельно ирре-

альных образов в них показываются пусть даже всячески обработанные, но те же материальные явления. Большинство предметов и персонажей, фигурирующих в сновидениях фильма «Тайны одной души», появлялось до этого в жизненных эпизодах фильма, и их происхождение не скрывается. Можно напомнить и предсмертные видения Тулуз-Лотрека в фильме «Мулен-Руж»: все «бесплотные духи», парящие в его воображении, которые, излучая свет, возникают из темной стены и, танцуя под приглушенную музыку Оффенбаха, исчезают в никуда,— это, в сущности, те же персонажи, которых он, будучи еще в избытке жизненных сил, часто видел выступающими на подмостках.

Конечно, для усиления эффекта сна наяву такие кадры были специально обработаны в лаборатории или за монтажным столом (иногда и там и тут), но практически они не выходят за пределы мира снятой действительности настолько, чтобы нельзя было определить их реальное происхождение. В подобных сценах бывает множество малопонятных кадров «реальности иного измерения» — это обычно кадры с замедленным движением, в необычном ракурсе и т. п., — но и они, как правило, сняты так, чтобы их исходный материал все же узнавался, чтобы они не походили на абстракции. Так и кажется, будто сила реалистической тенденции удерживает их в своих рамках.

Суждения, верные по отношению к фотографическому фильму, конечно, не относятся к рисованному. В отличие от обычного кино мультипликация предназначена для изображения нереального—того, что не бывает в жизни. В свете этой предпосылки все усиливающееся стремление Уолта Диснея изображать фантазию средствами реализма эстетически вряд ли оправдано именно из-за сугубой кинематографичности этих средств.

Начиная со своих первых фильмов о Микки Маусе до «Золушки» Дисней рисовал образы, рожденные художническим полетом фантазии, однако постепенно он из мастера рисунка стал превращаться в кинематографиста. В своих более поздних полнометражных фильмах Дисней начал проявлять отчетливый, все нараставший интерес к реальности кинокамеры. Он заполнил их копиями реальных пейзажей и реалистическими изображениями человека; это уже не «ожившие рисунки», а, скорее, жизнь, воспроизведенная в рисунках, физические детали, пластические образы, которые в ранних мультипликациях Диснея рождались карандашом, в его более поздних фильмах стали только копиями жизни. Все невероятное, что некогда составляло raison d’etre * его мастерства, теперь выглядит как любой реальный объект. Все та же знакомая нам природа изображена и в его «Белоснежке», и в «Бемби», и в «Золушке». Чтобы усилить это впечатление, Дисней даже снимает эту поддельную жизнь, как снимал бы настоящую: его камера то панорамирует по огромной толпе, то устремляется вниз, останавливаясь на каком-то одном лице. Подобные кадры подчас заставляют нас забыть, что и толпа, и лицо в ней задуманы и выполнены за мультипликационным столом. Они вполне могли быть сняты в натуре. В рисованных фильмах этого типа ложная приверженность принципам

кинематографичности неизбежно гасит творческую фантазию художника.

Фантазия, представленная средствами физической реальности. Третий, и последний, этап исследования фактора техники касается того типа фантазии, который, пожалуй, не определишь лучше, чем это сделал сам Карл Дрейер, когда он ставил свой фильм «Вампир»: «Представьте себе, что мы сидим в обыкновенной комнате. Внезапно нам говорят, что за дверью лежит труп. Комната мгновенно полностью преображается в наших глазах:
все в ней выглядит иначе — и свет и воздух изменились, хотя физически они остались прежними. Дело в том, что изменились мы, а предметы являются такими, какими мы их воспринимаем. Вот этого эффекта я и добиваюсь в своем фильме»[24]. Всячески стараясь, чтобы в содержании фильма были лишь «легкие намеки на сверхъестественное»[26], Дрейер включил в актерский **со-**

* Смысл ***(франц.).— Прим. пер.***

став «Вампира» Непрофессиональных исполнителей, снимал в естественной обстановке и скупо использовал трюки[26]. «Самое странное в этом сугубо фантастическом фильме,— пишет Неергаард,— заключается в том, что Дрейер никогда не работал с более реалистическим материалом» [27].

Однако, если фантазия строится главным образом на «реалистическом материале», фактор отношения перестает быть решающим. Иными словами, тогда уже не имеет значения, притязает ли фантазия на эстетическую полноценность наравне с физической реальностью; при условии, что фантазия воплощена главным образом в реально-жизненных кадрах, она отвечает основным свойствам кинематографа.

Однако это условие выполнимо в разной мере, в зависимости от того, насколько сильны естественные мотивировки фантазии. Чем больше она претендует на «сверхъестественность», тем меньше осуществление ее замысла совместимо с достоверностью, присущей реальности кинокамеры. Допустим, что фантазии, поставленные на реально-жизненном материале, предусматривают «сверхъестественные» явления, которые должны ощутимо восприниматься как таковые,— тогда их кинематографичность будет неизбежно сомнительной. В частности, это относится к кадрам причудливых деревьев, нависающих туманов и зловещих жаб в фильмах «Вампир» Дрейера и «Падение дома Эшер» Эпштейна. Эпштейн, как и Дрейер, пытается отобразить «потусторонние силы», снимая материальные объекты обычным путем, хотя иногда **он** все же использует специальные приемы, в частности замедленное движение.

Но поскольку в сюжетной основе обоих фильмов существование «сверхъестественного» принимается более или менее на веру, присутствие подобных явлений устанавливают в них не только реальные кадры; они служат лишь дополнительным наглядным свидетельством; их отбор и монтаж должен подкреплять мысль, внушаемую сюжетом независимо от них,—мысль о реальном характере «потусторонних сил». В результате кинематографичность обоих

фильмов ослаблена тем, что материальные факты показаны в них с целью, снижающей значение самих фактов. Зрителю не дают углубиться в содержание кадров со стволами деревьев, туманами и жабами, он должен с самого начала видеть в них приметы сверхъестественного. Режиссеры возложили **на них** зада-

132

чу представить нечто ирреальное как будто реальным, но на самом деле эти кадры и выглядят как нечто нереальное. Поэтому оба фильма оставляют впечатление искусственности.

Интересен и другой пример из финала фильма Довженко «Арсенал», приведенный Ж. Садулем. «Фильм заканчивается смелой метафорой— расстрелом восставших рабочих, тогда как герой, пронзенный несколькими пулями и несомненно мертвый, все еще продолжает шагать дальше»[28]*. С чисто изобразительной точки зрения кадр шагающего рабочего кинематографичен, как заснятая жизненная реальность. Однако, поскольку мы знаем, что рабочий мертв, а мертвые не шагают, мы сразу понимаем, что шагающий герой — только мираж. То, что он продолжает жить, словно ничего не случилось, превращает его из реального существа в символ, несущий пропагандистскую идею; теперь он олицетворяет продолжающуюся революцию. Таким образом, кадр теряет свой реалистический характер, оставаясь в то же время реалистичным. Его символическое назначение — иллюстрировать мысль, привнесенную извне, — мешает выполнению его кинематографической функции — раскрытию некоего аспекта физической реальности.

Исходя из этого, фантазии рассматриваемого типа можно признать полностью кинематографичными тогда, когда они не только изображены языком реалистических кадров, но и осмыслены как явления, так или иначе обусловленные физической реальностью. Тогда связанный с ними смысл подкреплен реалистичностью кадров, в которых эти фантазии материализованы. В фильме «В глуши ночи» есть эпизоды такого плана. В одном из них пациент частной клиники, страдающий бессонницей, подойдя в полночь к окну своей отдельной палаты, видит залитую солнцем улицу и на ней катафалк, кучер которого приглашает его сесть словами: «Там как раз есть одно место». Выздоровев и выписавшись из клиники, он собирается сесть в автобус и вдруг в ужасе шарахается в сторону, потому что шофер — двойник того призрачного кучера — обращается к нему с теми же самыми словами. С автобусом, конечно, происходит катастрофа. В другом эпизоде того же фильма изображен типичный случай раздвоения личности: кукла чревовещателя, который на

(* Ж. Садуль ошибся в описании этой сцены. Герой остается стоять, разрывая на груди рубаху.—*Прим. пер.*

133

протяжении всего фильма представлен человеком с нарушенной психикой, как бы становится самостоятельной личностью и восстает против своего хозяина. В обоих эпизодах фантазия кинематографична по двум причинам. Во-первых, потому, что она воплощена с помощью кадров обычной повседневной жизни; если бы улице, залитой солнцем, не было отведено определенное место в сюжетном действии, предполагающем полуночный час, это был бы кадр реальной улицы в

солнечном освещении. Во-вторых, потому, что обе фантазии представляют собой галлюцинации, рожденные странностями или патологией психики. Следовательно, их можно отнести к изображениям той категории, которую мы назвали «субъективно измененной реальностью». Призрачный кучер и взбунтовавшаяся кукла — это реальность в восприятии человека, обладающего даром ясновидения в одном случае и страдающего шизофренией—в другом.

А как же выглядит действительность в глазах человека, обезумевшего от ревности? Остроумный ответ на этот вопрос дает Луис Бунюэль в великолепном эпизоде своего фильма «Он». Охваченный бешеной ревностью герой фильма, преследуя пару, которую он ошибочно принимает за свою жену и ее предполагаемого любовника, заходит в кафедральный собор. Там, уже собравшись было застрелить их, он обнаруживает, что это не те люди. Он присаживается на скамью; служба началась, и все молятся. Подняв глаза, он испытывает страшное смущение:
на него устремлены взоры многих, а затем постепенно и всех окружающих — их, видимо, очень забавляет его глупый вид. Даже священник прерывает службу и, глядя в его сторону, с усмешкой постукивает пальцем по лбу. Весь собор сотрясается от смеха, а мишенью этого смеха является он — Франциско. Но вот мы опять слышим только набожное бормотание, и все снова склоняются над молитвенниками. Чередование сцен благочестивой молитвы и приступов веселья продолжается. Здесь важно, что люди в церкви и смеются и молятся на самом деле и что, следовательно, в кадрах галлюцинации безумного ревнивца снята без каких-либо хитроумных приемов все та же реальность, но в его субъективном видении. Эффект достигается простым монтажом. Конечно, такой предельный реализм фантастического удался Бунюэлю только благодаря необычности ситуации: ведь все знают, что в церкви во время исполнения религиозных обрядов никто не хохочет.

Глава 6 Замечания об актере

Киноактер занимает уникальное положение—он находится на стыке инсценированной и неинсценированной жизни. Разница между ним и актером театра была осознана еще в начальной стадии кино, когда Режан и Сара Бернар играли спектакль перед кинокамерой и она не

пощадила их. В чем же был недостаток их игры, той же игры, которую так восторженно принимали все театралы?

Актеры театра и кино отличаются друг от друга двояко. Различны, во-первых, качества, необходимые им, чтобы отвечать требованиям выразительных средств театра или кино; и, во-вторых, их функции в постановке пьесы и, соответственно, фильма.

Свойства

Что же привносит театральный актер в создание образа порученной ему роли, если рассматривать его вклад с точки зрения кинематографа? Конечно, характеризуя свои персонаж, он, как и киноактер, должен всецело использовать свои природные данные в широчайшем смысле этого слова; а поскольку способности актера к

135

перевоплощению редко бывают неограниченными, поэтому и в театре роли распределяются в какой-то мере с учетом типажных данных исполнителя. Но на этом сходство кончается. В условиях сцены пропадают многочисленные, часто едва уловимые детали физической стороны актерского исполнения; они не преодолевают расстояния, отделяющего сцену от зрителя. Актер на сцене ограничивается только ему лично присущими средствами общения. Поэтому для выявления внутреннего облика своего персонажа ему приходится прибегать к помощи театрального грима, соответствующих жестов, модуляций голоса и т. п.

Знаменательно, что кинокритики, сравнивая актеров экрана и театра, обычно говорят об излишнем форсировании, так называемом «нажиме» сценического исполнения'. Действительно, у актера театра «не натуральны» ни маска, ни поведение, иначе он не сумел бы создать иллюзии естественности. Достоверный портрет персонажа не казался бы таким со сцены, поэтому актер рисует его точно рассчитанными условными приметами, внушающими зрителю веру в то, что перед ним не исполнитель роли, а сам персонаж пьесы. Под впечатлением этих наводящих примет зрители «видят» то, чего им на самом деле не показывают. Несомненно, что и сама пьеса способствует успеху актера в создании иллюзии. Ситуации, в которых он появляется на сцене, и упоминания о его побуждениях, опасениях и желаниях в репликах пьесы помогают зрителям восполнить актерское толкование роли, и таким путем создаваемый им образ персонажа обогащается и углубляется. Поэтому театральный актер способен достичь магического сходства с жизнью. Однако сама жизнь как поток едва различимых форм физического бытия обходит сцену. Да и стремится ли к ней настоящий театр?

Естественность. Ленард Лайонс в одном из своих газетных репортажей описывает такой случай в павильоне киностудии, где снимался фильм с актером кино и театра Фредериком Марчем в главной роли. Во время съемки очередного кадра его остановил режиссер. «Простите, я опять играю, — сказал Марч. — Я все время забываю, что это фильм и мне нельзя играть»[2].

Если в этом заключена не вся истина об игре киноактера, то по крайней мере ее существенная доля. Когда в кинозале нью-йоркского Музея современного искусства
136
демонстрируют старые фильмы, зрители неизменно приходят в веселое настроение—мимика и позы актеров смешат их своей театральностью. Смех зрителей говорит о том, что они ждут от персонажей фильма естественного поведения. Зрительское восприятие уже давным-давно обусловлено спецификой кино — свойственным ему предпочтением природы в ее нетронутом виде. А так как в фильмах обычно бывает много актерских крупных планов, зритель может наблюдать малейшие изменения во внешнем облике и поведении персонажа, что тем более обязывает киноактера, находящегося перед кинокамерой, избегать «неестественных» лишних движений и других условностей, необходимых для характеристики роли в театре. «Малейшее преувеличение слова и жеста,— пишет Рене Клер,—тотчас же улавливается этим безжалостным аппаратом и становится еще заметнее при проектировании на экран»[3]. То, что актер театра передает опосредствованно, то есть физическое существование персонажа, на экране присутствует в полную мощность. Кинокамера выделяет и брошенный мельком взгляд и небрежное пожимание плечами. Вот почему Хичкок требует, «негативной актерской игры — умения выявить смысл слов, ничего не делая»[4]. Актеру фильма «нельзя играть», как сказал Фредерик Марч. Вернее говоря, он должен играть так, будто совсем не играет, будто он реальное лицо, застигнутое врасплох кинокамерой. Зрителям должно казаться, что актер и есть сам персонаж[5]. Он в некотором смысле уподобляется модели фотографа.

Ненарочитость. Это бесконечно тонкое качество. Любой подлинно фотографичный портрет обычно создает впечатление неинсценированной реальности: как бы в нем ни подчеркивались наиболее типические черты натурщика, нам все равно кажется, будто они выявились непроизвольно, произошло самораскрытие. От фотографического портрета всегда исходит и должно исходить ощущение некоторой фрагментарности и случайности. Также и киноактер будет восприниматься как персонаж, если в его мимике, жесте и осанке есть нечто, указывающее дальше их самих, на те рассеянные ситуации, из которых они возникают. В них должна быть ненарочитость, характеризующая их как фрагменты бесконечных переплетений и связей.

Многие великие кинорежиссеры понимали и понимают, что эти переплетения уходят в самые глубокие
137
слои сознания. Рене Клер отмечает, что для киноактеров непосредственность — особенно ценное качество, поскольку им приходится дробить роль в процессе ее исполнения[6]; а Пудовкин, по его словам, работая с актерами, «искал те мелкие детали и выразительные нюансы, которые отражают внутреннюю психологию человека»[7]. Оба придают большое значение отражению неосознанного. Интересующийся проблемами кино ученик Фрейда Ганс Закс, излагая то же самое языком психоанализа, требует, чтобы киноактер помогал развитию сюжетного действия путем воплощения

«психических процессов, предшествующих речи или следующих за ней... главным образом тех... незамечаемых нелепостей поведения, которые, по определению Фрейда, являются симптоматическими действиями»[8].

Следовательно, актерское исполнение соответствует выразительным средствам кино только при условии, что актер не претендует на самостоятельное создание образа, а играет так, что нам кажется, будто мы видим случайный эпизод — один из многих возможных в неинсценированном физическом бытии самого персонажа. Только тогда жизнь, изображаемая актером, по-настоящему кинематографична. Если кинокритики иногда обвиняют актера в наигрыше, они не обязательно имеют в виду, что его игра театральна; скорее, они хотят выразить свое ощущение, что его исполнение излишне целенаправленно, что в нем недостает оттенков неопределенности, незаконченности, характерных для фотографии.

Физические данные. Работа актера в кино больше зависит от его внешности, чем в театре, где лицо актера никогда не заполняет все поле зрения зрителя. Кинокамера не только разоблачает театральный грим актера, но и улавливает тонкую взаимосвязь физических и психологических штрихов его игры, связь внешних движений с внутренними сдвигами. Большинство таких соответствий материализуется подсознательно, поэтому актеру очень трудно изобразить их так, чтобы они удовлетворяли кинозрителей, которые, имея возможность проверить, насколько все внешние данные актера подходят для данной роли, насторожены против малейшего нарушения естественности образа персонажа. Желание Эйзенштейна, чтобы киноактер осуществлял «самоконтроль, доведенный до миллиметров движения»[9], несбыточно; оно свидетельствует о его все возраставшем и, пожалуй,

138

даже некинематографическом интересе к искусству в его традиционном понимании — к искусству, полностью поглощающему свой сырой материал. Охваченный формотворческими стремлениями, Эйзенштейн забыл, что даже самый ревностный «самоконтроль» не может создать впечатления непроизвольных, рефлекторных действий. Поэтому кинорежиссеры обычно обращаются к тем актерам, чьи внешние данные — как они выглядят на экране — соответствуют фабуле фильма. Очевидно, предполагается, что внешний облик актеров в какой-то мере показателен для их сущности, для всего их образа жизни. «Я выбираю актеров исключительно по их внешности»[10], — утверждает Росселлини. Из его слов совершенно ясно, что, поскольку произведение кино многим обязано фотографии, подбор актеров для фильма значительно больше зависит от их внешних данных, чем распределение ролей в театральной постановке.

Функции

С кинематографической точки зрения функции театрального актера определяются тем, что театр исчерпывает все свои возможности изображением человеческих взаимоотношений. Действие театральной пьесы ведут ее персонажи; ее содержание составляет то, что они гово-

рят и делают,— фактически это и есть пьеса. Все мысли, заложенные в театральной пьесе, получают свое выражение через действующих лиц. Это зависит и от условий театральной сцены, на которой даже реалистические декорации неспособны создать полную иллюзию. Можно даже усомниться в том, что декорации вообще предназначаются для воссоздания какой-либо реальности самостоятельного значения. Как правило, эстетика театра утверждает необходимость стилизации *. Театральные декорации, как реалистические, так и иные, служат прежде всего для выявления характеров персонажей и их взаимоотношений; оформляя театральный спектакль, художник не стремится достичь абсолютной достоверности обстановки действия, в любом случае недоступной театру; его декорации должны лишь отражать и усиливать сложные человеческие ситуации, о которых мы узнаем из актерского исполнения и диалогов. Оформление служит лишь выгодным фоном для игры актеров. Человек —вот подлинное, абсолютное мерило этого вращающегося вокруг него мира. И он же его наименьшая неделимая единица. На сцене каждый персонаж предстает как целое; там нельзя увидеть его лицо или руки вне физической и психологической связи со всем его обликом.

* Никлас Вардак в своей книге «Сцена экрану» признает, что реалистические крайности театра девятнадцатого века предвосхитили кинематограф. По его мнению, усилия, которые тогда прилагал театр, пытаясь преодолеть условности сцены, свидетельствуют о том, что он уже вынашивал новое, еще неродившееся искусство.

Вещь среди вещей. Кино в этом смысле не столь человечно. Его материал—это бесконечный поток зримых явлений, те непрестанно меняющиеся картины физического мира, в которые человеческие проявления включаются, но не обязательно в них главенствуют. Поэтому киноактер не всегда находится в центре кинематографического повествования и не всегда несет всю смысловую нагрузку фильма. Экранное действие нередко проходит по местам, где, если и присутствуют люди, то лишь как его косвенные участники, их роль не уточнена. Во многих фильмах встречаются кадры, показывающие предметы обстановки квартиры без ее обитателей; назначение этих кадров нам не ясно, но, когда мы видим или слышим, что кто-то входит в пустую квартиру, мы в первое мгновение воспринимаем приход человека как вторжение. В этих случаях актер выступает скорее как представитель человеческого рода вообще, чем как четко охарактеризованный индивидуум; в фильме человек не священное существо. Отдельные части его фигуры могут сливаться с фрагментами окружения, и тогда на фоне преходящих впечатлений физического мира внезапно возникает некое выразительное совмещение форм. Кто не помнит кадров, сочетающих неоновые огни, медленно движущиеся тени и чье-то лицо? Внешний облик актера так же дробится на части, как и процесс исполнения роли, из отдельных элементов которого постепенно строится образ персонажа. По словам Пудовкина, «кинематографический актер в своей работе лишен ощущения непрерывного развития действия. Непосредственной органической связи между последовательными кусками его работы, в результате которой создается определенный образ, у него нет. Образ актера

только мыслится в будущем, **на** экране, после режиссерского монтажа...» [11].

Когда Фредерик Марч говорил «мне нельзя играть», он был прав в некотором, пожалуй, им самим не предвиденном смысле. Киноактеры — это сырой материал[12];

им часто приходится появляться в окружении, лишающем их актерской индивидуальности. Главная добродетель актеров в подобной ситуации — крайняя сдержанность. Они вещи среди вещей, им даже нельзя проявлять свою естественную натуру; по выражению Рене Баржавеля, они должны вести себя «по возможности сдержаннее» [13].

Типы киноактеров

Неактер. Если в фильме так важно, чтобы его персонажи не были театральны, и если актера используют как сырой материал, то стремление многих кинорежиссеров снимать непрофессионалов становится вполне понятным. По мнению Флаэрти, лучше всего снимать детей и животных, потому что они ведут себя непосредственно [14]. А Жан Эпштейн полагает, что «никакая декорация, никакой костюм не могут создать ни видимости, ни подобия правды. Никакой профессиональный актер не способен воспроизвести своеобразные и неповторимые движения пильщика или рыбака. Добрую улыбку, крик ярости так же трудно подделать, как и радугу в небе над бурным океаном» [15]. Стремясь к подлинности, Г.-В. Пабст для эпизода попойки белогвардейцев в своем немом фильме «Любовь Жанны Ней» добился этого следующим искусственным путем: он собрал примерно сотню бывших офицеров царской армии и, предоставив им вдоволь водки и женщин,, заснял последовавшую оргию[16].

Бывают периоды, когда непрофессиональные актеры выдвигаются в том или ином кино чуть ли не на первый план. Русские режиссеры увлекались ими после революции, как и итальянцы после освобождения от власти фашистов. Прослеживая истоки итальянского неореализма послевоенных лет, Никола Кьяромонте пишет: «Тогда жизнь кинорежиссеров протекала, как и у всех остальных, на улицах и на дорогах. Они видели то же, что видели все. Для подделки того, что они видели, у них не было ни съемочных павильонов, ни достаточно мощного оборудования, да и не хватало денег. Поэтому им при-

ходилось снимать натурные сцены прямо на улицах и превращать простых людей в кинозвезд»[17]. Когда на улицах творят историю, улицы сами просятся на экран*. При всей несхожести идеологии и кинематографической трактовки фильмов «Броненосец «Потемкин» и «Пайза» их объединяет одна общая черта — «уличность» действия; в них превалируют ситуации общественной жизни над частными делами, эпизоды с участием широких масс над личными конфликтами. Иными словами, в них явно проявляются тенденции документального кино.

Практически во всех игровых фильмах с участием непрофессиональных актеров есть элементы документализма. Вспомните хотя бы такие, как «Тихий», «Забытые», или же фильмы Де Сики «Похитители велосипедов» и «Умберто Д.»; в них окружающий

мир на первом плане; их герои не столько яркие индивидуальности, сколько типичные представители определенных слоев общества. Сценарии фильмов такого рода подчинены прежде всего изображению общих социальных условий. По-видимому, присутствие на экране реальных людей и документальный метод тесно связаны между собой. Дело в том, что «типаж» нужен тогда, когда кинорежиссеру предстоит отобразить широкую картину реальной действительности в социальном или ином аспекте, — тогда-то он и прибегает к помощи людей, которые являются неотъемлемой частью этой действительности и наиболее типичны для нее. По выражению Пола Рота, «типаж... это наименее искусственная организация реальности»[18]. Не случайно режиссеры, ставящие подобные фильмы, склонны обвинять профессионального актера в фальши. Говорят, что Росселлини, восстающий, как и Жан Эпштейн, против «фальшивой профессиональной игры», убежден, что «актеры подделывают эмоции» [19]. Кинорежиссеры, которых больше интересуют социальные проблемы, чем судьбы отдельных личностей, обычно предпочитают неактеров. Так Бунюэль в «Забытых» вскрывает непостижимую грубость и жестокосердие юного поколения, лишенного надежды на будущее; фильмы великого Де Сики посвящены бедственному положению безработных и тяготам необеспеченной

* Заметным исключением было немецкое кино после первой мировой войны. Оно чуждалось реального внешнего мира, словно пряталось в свою раковину (см.: З. Кракауэр, От Калигари до Гитлера).

старости. Неактеров предпочитают из-за достоверности их внешнего облика и поведения. Их высшая добродетель в том, чтобы они своим участием в фильме помогали воссоздать реальную действительность, исследуемую экранным повествованием, не сосредоточенным на их личных судьбах.

Голливудская «звезда». Учредив институт кинозвезд, Голливуд открыл источник эксплуатации врожденной привлекательности актера—источник вроде нефтяного. Впрочем, помимо того что система кинозвезд выгодна экономически, она вполне отвечает и уровню духовных запросов многих американцев. Поставляя им разные образцы поведения, эта система помогает, пусть даже косвенно, формированию человеческих отношений в культуре еще недостаточно зрелого возраста, чтобы уже заселить свой небосвод звездами, сулящими утешение или устрашающими заблудшую душу, а не «звездами» Голливуда.

Типичные кинозвезды напоминают неактеров тем, что **их** экранный образ гак же неизменен; характеристики персонажей совпадают с личными чертами исполнителей или, по меньшей мере, разрабатываются на их основе, часто с помощью искусных гримеров и специалистов по рекламе. Как и появление любой реальной фигуры на экране, кинозвезда выходит за рамки фильма. Па зрителей действует не только само соответствие исполнителя той или иной роли, но и то, что он является, или кажется им, личностью определенного типа, существующей и вне своей роли за пределами кино—в том мире, который зрители принимают за действительность или, по меньшей мере, хотят видеть таким. Кинозвезда навязывает действующему лицу

фильма свой физический облик, в его подлинном или стилизованном виде, и наделяет его чертами, ассоциируемыми с этим обликом или под ним подразумеваемыми. Свой актерский талант — если он есть — кинозвезда использует только для экранного воплощения той человеческой личности, которой является или кажется сам актер, причем не важно, сводится ли подобное самоизображение к нескольким стереотипным характеристикам, или актер выявляет в нем многообразие и глубину своей натуры. Покойный Хемфри Богарт, играл **ли** он моряка, частного сыщика или же владельца ресторана, неизменно использовал индивидуальность Хемфри Богарта.

143

Почему же одних киноактеров возводят в положение «звезд», а других нет? Очевидно, что у кинозвезд в походке, в чертах лица, манере говорить и реагировать на окружающее есть нечто настолько глубоко располагающее, что массовый зритель хочет видеть их на экране из фильма в фильм, нередко на протяжении долгих лет. Логично, что роли для кинозвезд «кроятся» по заказу. Их особая привлекательность в глазах зрителя, вероятно, объясняется тем, что своим появлением на экране они утоляют некие широко распространенные в данный момент желания, как-то связанные с тем образом жизни, который «звезды» изображают на экране или о котором создают представление.

Профессиональный актер. Обсуждая проблему использования в фильме профессиональных и непрофессиональных исполнителей, английский актер Бернард Майлс утверждает, что «типаж» хорош только в документальных фильмах. «В них, — говорит он, — неактеры достигают того же или по крайней мере почти того же, чего достигли бы в тех же обстоятельствах самые лучшие профессионалы. Но это происходит лишь потому, что в основном документальное кино избегает человеческих действий, а если не избегает, то дает их настолько фрагментарно, что актерская задача не может служить проверкой профессионального мастерства и одаренности, отличающих актера от неактера». Документальное кино, заключает Майлс, «никогда не решает проблемы полной характеристики образа»[20]. Допустим, что он прав, но большинство игровых фильмов с этой проблемой сталкивается. И когда неактер призван помочь ее решению, он обычно теряет естественность поведения. Камера сковывает его, замечает Росселлини[21]; и часто он так и не может вернуться к своему прежнему состоянию. Конечно, бывают исключения. В обоих фильмах—«Похитители велосипедов» и «Умберто Д.» — Витторио Де Сика, о котором в Италии говорят, что у него «сыграл бы и мешок с картошкой»[22], добился создания правдивых человеческих образов от людей, никогда прежде не снимавшихся. Среди них наиболее памятен старик Умберто Д.—четко обрисованный характер с широким диапазоном эмоций и реакций; один. вид его глубоко трогательной фигуры воскрешает все его прошлое. Впрочем, не нужно забывать, что итальянцы отличаются выразительностью мимики и жеста. Фред

144

Циннеманн случайно обнаружил (при постановке фильма об инвалидах войны), что особенно хорошо играют самих себя люди, испытавшие в своей жизни глубокие потрясения[23].

Однако, как правило, полная характеристика образа требует актерского профессионализма. Многие кинозвезды им действительно обладают. Как ни парадоксально, но неактеры при непосильной задаче обычно ведут себя, как плохие актеры, а кинозвездам, эксплуатирующим свои природные данные, удается быть искренними и выглядеть неактерами, то есть достигать вторичной стадии непосредственности. Такой актер одновременно и исполнитель и инструмент — его естественное «я», выращенное самой жизнью, является инструментом таким же ценным, как и его талантливая игра на нем. Вспомните хотя бы Ремю. Один из опытных критиков, понимая, что киноактер опирается на свою неактерскую сущность, как-то сказал о Джеймсе Кэгни, что тот «способен улещивать режиссера и отмахиваться от него до тех пор, пока сцена из надуманного сценария не будет превращена в реально-жизненную, извлеченную из памяти самого Кэгни»[24].

Лишь немногие актеры способны на полное перевоплощение с помощью тех едва уловимых дополнительных штрихов, которые составляют суть кинематографичности. Среди них первым приходит на ум Пол Муни, вспоминаются также Лон Чаней и Уолтер Хьюстон. А когда мы видим в разных ролях Чарлза Лоутона или Вернера Краусса, то нам подчас кажется, что у них в зависимости от роли меняется даже рост. Многогранные актеры этого типа не играют самих себя, они доподлинно растворяются в экранных персонажах, с которыми как будто не имеют никаких общих черт.

Глава 7 Диалог и звук

Термин «звук» обычно применяется двояко. Строго говоря, он означает акустические явления как таковые, то есть все виды шумов, а в более широком применении он охватывает и живое слово или диалог. Поскольку смысл этого термина всегда понятен из контекста, нам нет надобности отказываться от его традиционного, пусть даже нелогичного, употребления.

Введение

Давние опасения. С появлением звука у компетентных кинорежиссеров и критиков возникло множество опасений, в особенности по поводу введения в фильм живого слова, что, по

мнению Рене Клера, означало «снова подчиниться тирании слов»[1]. Впрочем, одно из опасений— что речь положит конец подвижности камеры — оказалось необоснованным[2]. Чаплину разговаривающий маленький бродяга казался настолько немыслим, что он в обоих своих фильмах—«Огни большого города» и «Новые времена»—сатирически обыграл условный диалог. Еще в 1928 году — когда на русских киностудиях еще не была уста-

позлена звуковая аппаратура—Эйзенштейн, Пудовкин и Александров опубликовали совместную декларацию о будущем звукового фильма, в которой смутные опасения перемежались конструктивными идеями. Вероятно, вдохновителем и редактором этой и по сей день в высшей степени интересной «Заявки» был Эйзенштейн. Зная законы материалистической диалектики, он признавал историческую необходимость звука, появившегося в тот момент, когда от него зависело дальнейшее развитие кино. По мере того как содержание фильмов становилось сложнее и изощреннее, только живая речь могла разгрузить немой экран от все возраставшего числа громоздких над-писей и пояснительных врезок в зрительный ряд фильма. необходимых для экспозиции сюжета. С другой стороны, С. Эйзенштейн и другие режиссеры, подписавшиеся под «Заявкой», были убеждены, что введение диалога в фильм вызовет непомерное увлечение театральностью. Они предсказывали появление потока звуковых фильмов типа «высококультурных драм» и прочих «сфотографированных представлений театрального порядка»[3]. Эйзенштейн, видимо, не сознавал, что то, в чем он видел последствие введения речи, на самом деле существовало- задолго до прихода звука. «Высококультурные драмы» наводняли и немой экран. Еще в 1927 году Клер писал, что «все наши кинодрамы отмечены роковым клеймом «адаптации», построенных по образцу театральных или литературных произведений людьми, которые привыкли все выражать только словами»[4]. Нужно сказать, что позднее все **эти** режиссеры признали звук, хотя и не безоговорочно.

Основное требование. Опасения, возникшие у них в период перехода к звуковому кино, были вызваны все возраставшей убежденностью в том, что фильмы верны специфике кинематографа только тогда, когда в них главенствует изображение. Кино — зрительное средство общения [5]. По наблюдению того же Рене Клера, люди, недостаточно хорошо знакомые с историей кино, иногда твердо уверены в том, что в каком-то запомнившемся им по другим своим качествам немом фильме была живая речь. Клер вполне прав, полагая, что такой «подвох» памяти должен сломить упорство всех тех, кто не решается признать главенство изобразительных элементов фильма[6]. Правомерность их главенства вытекает непосредственно из того бесспорного факта, что для фильма наиболее специфично созданное киносъемкой, а не звукоза-

писью; ни шумы, ни диалог не характерны только для кино. Попытки уравновесить в правах слово и изображение, как мы вскоре убедимся, заранее обречены на провал. Звуковые фильмы отвечают основному

требованию эстетики кино только тогда, когда существенная доля информации исходит от их зрительного ряда.

Проблемы звука в фильме лучше исследовать с разграничением диалога или речи от собственно звука или шумов. В частности, речь следует рассматривать в свете двух видов взаимосвязи фонограммы с изображением, чтобы, во-первых, выяснить роль, предоставленную тому и другому, то есть выражаются ли идеи фильма преимущественно фонограммой или же кадрами зрительного ряда; и, во-вторых, определить метод сочетания звука с изображением в каждом данном отрезке фильма. Сочетание это может осуществляться по-разному, но в любом случае от него в какой-то мере зависит кинематографич-ность использования речи в фильме.

Диалог

Роль живой речи. Ее неверное применение. Что же огорчало Эйзеншгейна, предвидевшего поток «высококультурных драм» как следствие введения звука? Он, несомненно, боялся, что живая речь может стать единственным выразителем значительных мыслей фильма и таким образом она превратится в главный инструмент продвижения сюжетного действия. Его страхи были отнюдь не напрасными. В начале звукового периода экран охватило «разговорное безумие» — многие кинорежиссеры исходили из «нелепого представления, будто для создания звукового фильма достаточно заснять театральную пьесу»[7]. И это не была лишь кратковременная мода. Большинство звуковых фильмов и теперь еще строится вокруг диалога.

Диалог в ведущей роли. Переключение основной смысловой нагрузки фильма на речь, естественно, усиливает его сходство с театром. «Разговорные» фильмы либо воспроизводят театральные пьесы, либо излагают некий сюжет в театральной манере. В результате интерес зрителя автоматически сосредоточивается на актере, выступающем в таком фильме как существо, не растворяющееся в своем окружении, и поэтому мертвая природа от-

ступает на задний план[8]. Однако самая главная опасность установки на речь не только в ослаблении интереса к жизни, снятой кинокамерой, но и в чем-то совершенно ином. Речь открывает для кино область отвлеченных рассуждений, позволяет фильму передавать все повороты и изгибы утонченного мышления, все те рациональные или поэтические идеи, постижение и оценка которых не зависит от зрительных средств выражения. Теперь кинематографу доступно то, что не мог охватить даже самый театральный немой фильм, — ему доступны и яркая полемика, и остроумие в стиле Шоу, и монологи Гамлета.
Но когда в фильме главенствует речь, она неизбежно рождает некий определенный строй мыслей и поэтических образов. Они в значительной мере носят тот же характер, что и окрашенные любовью воспоминания Пруста о своей бабушке, не допускающие, чтобы ее подлинный внешний вид, в каком она предстает на фотографии, дошел

до его сознания. Рожденные средствами языка, эти мысли и образы обретают самостоятельную психологическую реальность, которая, утвердившись в фильме, нарушает фотографическую реальность, необходимую кинематографу*. Значение словесной аргументации, словесной поэзии грозит затмить смысл кадров изображения, превратить их в туманные иллюстрации[9]. Это весьма четко выразил Эрвин Панофски в своем резком выступлении против литературного подхода к кинофильму. «Мне трудно припомнить более ошибочное высказывание о кино, чем то, что я прочел в статье Эрика Рассела Бентли, напечатанной в весеннем номере «Кеньйон ревью» за 1945 год, где он пишет, что «потенциал звукового кино отличается от немого добавлением элемента диалога, который может быть поэзией». Я предложил бы сказать так: «Возможности звукового кино отличает от немого интеграция зримого движения с диалогом, которому поэтому лучше не быть поэзией» [10].

Равновесие. Режиссеры, понимающие, что разговорный фильм театрален, и все же не склонные уменьшить роль живой речи, находят приемлемый для себя выход в попытке уравновесить роль слова и изображения.

* Промежуточный путь избрали в своих комедиях Фрэнк Каира и Престон Старджес, сумевшие противопоставить изысканному диалогу интересные независимо от него изображения — фривольные, комические ситуации, восполняющие и уравновешивающие остроумные реплики.

149

Оллардайс Николл, считая образцом подобного равновесия фильм Макса Рейнгардта «Сон в летнюю ночь», приводит в защиту одинаковых прав «визуальных символов» и «языка» любопытный довод. По мнению Николла, Шекспир адресовал свой диалог зрителям, жившим в условиях растущего языкового богатства, но еще не привыкшим черпать знания из книг и поэтому воспринимавшим живое слово гораздо острее современного зрителя. Наше восприятие устной речи совсем не то, каким оно было у человека шекспировских времен. Поэтому Рейнгардт поступает правильно, пытаясь оживить диалог пышностью пластических образов, способной стимулировать нашу визуальную фантазию и тем самым обогатить словесные высказывания, утратившие для нас свою прежнюю силу воздействия ".

Николл явно заблуждается. Он и сам, видимо, не уверен в убедительности своего довода, так как, прежде чем выдвинуть его, он признает возможность нападок критики на фильм «Сон в летнюю ночь» за то, что в нем изображению предоставлена роль, способная отвлечь зрителя от красоты слов Шекспира. Это и происходит на самом деле. Назойливая цветистость зрительного ряда фильма Рейнгардта неспособна ни стимулировать якобы атрофированное у зрителя восприятие слова, ни оживить диалог;
напротив, вместо того чтобы превратить зрителя в слушателя, кадры изображения с полным основанием требуют его внимания к самим себе, и, таким образом, смысл речи тем более ускользает от зрителя. Режиссер стремится к равновесию, которое оказалось недостижимым. (О фильме «Сон в летнюю ночь» можно добавить, что из-за театрализованных декораций и малоподвижной камеры он представляет собой набор безжизненных красот, затмевающих одна другую.)

Пожалуй, самая незаурядная попытка уравновесить выразительность слова и изображения осуществлена Лоренсом Оливье в «Гамлете». Атмосфера тревожного волнения, пронизывающая фильм, является в большей мере заслугой его режиссера. Оливье очень хочет передать на экране все великолепие шекспировского диалога в неприкосновенном виде. Однако тонкое чувство кино заставляет его отказаться от сфотографированного театра, и поэтому он перекладывает значительную смысловую нагрузку на кадры изображения и использует выразительную съемочную технику. В результате появляется потрясающий фильм, в равной мере и восхищающий и разочаровыва-

150

ющий. Оливье подчеркивает диалог, предлагая нам упиваться его исполненной смысла поэзией; но наряду с этим он вплетает этот диалог в выразительную ткань кинокадров, впечатляемость которых мешает нам воспринимать живую речь.

Пока Гамлет произносит свой великий монолог, камера, словно равнодушная к словесным чарам, изучает внешность Гамлета, показывает его нам с такой щедростью, что мы были бы ей благодарны, если бы в то же время нам не приходилось слушать и самый монолог— это уникальное творение языка и мысли. Поскольку восприимчивость зрителя ограничена, фотографические и языковые образы неизбежно нейтрализуют друг друга [12]; а зритель, наподобие буриданова осла, не знает, чем ему кормиться, и в конечном счете голодает. «Гамлет» — это замечательная — если не донкихотская — попытка вдохнуть кинематографическую жизнь в откровенно диалоговый фильм. Но нельзя же, как гласит наша поговорка, и съесть пирожное и сохранить его.

Кинематографичное использование диалога. Для всех успешных попыток органического внедрения живого слова в фильм характерна одна общая черта: роль диалога ослаблена, чтобы восстановить в правах изображение. Это может быть осуществлено по-разному.

Речь *деэмфатизированная.* Практически все серьезные критики сходятся на том, что снижение силы слова с тем, чтобы диалог театрального стиля уступил место естественному, живому разговору, повышает кинематографические достоинства фильма[13]. Такая деэмфатизация речи отвечает основному требованию, чтобы словесные высказывания возникали в потоке изобразительной информации, а не определяли ее курс. Вот почему многие режиссеры идут по этому пути. В 1939 году Кавальканти писал: «За последние десять лет кинопродюсеры поняли, что речью нужно пользоваться экономно, уравновешивая ее роль с другими элементами фильма, что авторы диалога должны писать его в реалистическом стиле, разговорно, а не книжно; что диалог должен подаваться легко, быстро и небрежно, в темпе действия и монтажных переходов от одного говорящего персонажа к другому» [14].

Парижские комедии Рене Клера, например, полностью отвечают этим требованиям; диалог в них небрежен на-

151

столько, что персонажи иногда продолжают разговаривать, исчезая в дверях бара. Какое-то мгновение вы еще видите, как они,

задержавшись по ту сторону витринного стекла, шевелят губами и жестикулируют,— остроумный прием, решительно отвергающий эстетическую правомерность господства диалога в фильме. Клер словно хотел, чтобы мы воочию убедились в том, что живая речь наиболее кинематографична тогда, когда смысл сказанного частично ускользает от нас, когда по-настоящему мы воспринимаем только внешний вид разговаривающих.
Тенденция внедрения диалога в изобразительные контексты, пожалуй, нигде не проявилась так ярко, как в том эпизоде из фильма «Рагглс из Ред-Гэпа», в котором Чарлз Лоутон в роли Рагглса читает на память Геттисбергское обращение Линкольна. На первый взгляд пример может показаться отнюдь не подходящим, так как в этом эпизоде Рагглс не только сам полностью осознает смысл своей речи, но также хочет донести его до слушателей, находящихся в баре. Однако выступление Рагглса выполняет и другую функцию, актуальность которой важнее силы самих слов Линкольна. Тот факт, что Рагглс помнит речь наизусть, раскрывает посетителям бара глаза на его внутреннее перевоплощение; они видят, что бывший английский джентльмен из джентльменов стал убежденным гражданином Америки.
Подчиненная этому главному назначению речи камера показывает нам крупный план Рагглса, когда он еще бормочет про себя ее первые фразы, и затем показывает его лицо снова, в момент, когда он встает и уверенно повышает голос. Таким образом, камера предвосхищает наше первейшее желание. Нам действительно интереснее наблюдать перевоплощение Рагглса, чем слушать текст речи; больше всего мы хотим рассмотреть все оттенки выражения его лица и все его поведение в поисках внешних признаков его перевоплощения. Эпизод на редкость удачен тем, что в нем речь не только почти не мешает восприятию смысла изображения, но даже, напротив, усиливает его, придает ему особую яркость. Материал эпизода организован так, что издавна знакомое нам содержание речи подогревает наш интерес к внешним проявлениям оратора. Конечно, это достижимо только при том условии, что речь, в данном случае линкольновская, заранее известна зрителям и им не приходится напрягать слух: заветные слова сами всплывают в их памяти, они могут и слышать речь и сосредоточить внимание на изображении. А если

бы, вместо того чтобы читать речь Линкольна, Рагглс излагал важную для драматургии фильма новую мысль, тогда зрители не могли бы одновременно и одинаково глубоко воспринимать и смысл его слов и содержание кадров.

Речь, «уничтоженная» речью.

Когда Чаплин впервые решился ввести в свой фильм живую речь, он заранее предусмотрел и средство ее уничтожения — смех. Если бы речь звучала нормально, она должна была выражать некий, ограниченный языком смысл. Но все дело в том, что она не звучит нормально. В коротком вступительном эпизоде фильма «Огни большого города» ораторы, выступающие на церемонии открытия памятника, произносят нечленораздельные звуки с приличест-вующими случаю высокопарными интонациями. Тем самым Чаплин не только высмеивает пустоту торжественных речей, но и, не давая

зрителю понять смысл произносимых слов, еще сильнее привлекает его интерес к содержанию кадров изображения. В эпизоде с машиной для кормления из фильма «Новые времена» Чаплин достигает примерно той же цели с помощью остроумного, действующего, как бомба замедленного действия, приема. Когда изобретатель машины начинает объяснять, как она действует, все его поведение должно убеждать нас в том, что говорит он сам; затем камера слегка перемещается и мы внезапно обнаруживаем, что рекламная речь записана на патефонной пластинке. Это запоздалое открытие вдвойне усиливает комизм нашей легковерности. А теперь, когда мы знаем, что человек не говорит, как мы думали раньше, а служит лишь придатком к механизму, мы, естественно, теряем интерес к потоку слов, выплескиваемых патефоном, и из простодушных слушателей превращаемся в самозабвенных зрителей. В двух своих более поздних фильмах — «Мсье Верду» и «Огни рампы» — Чаплин обратился к диалогу в театральном стиле. С кинематографической точки зрения это был, бесспорно, шаг назад. Однако Чаплин не единственный великий художник, которого стали тяготить ограничения изобразительных средств кино. По-видимому, с возрастом стремление передать свои накопленные жизнью наблюдения другим сметает все соображения иного порядка. Возможно, что желание Чаплина высказать свои мысли связано в какой-то мере и с тем, что он как актер пантомимы молчал на протяжении всей прежней экранной жизни.

153

Взрывает живую речь и Гручо Маркс. Правда, он болтает, словно одержимый, но его немыслимое произношение, то плавное, как вода, стекающая по кафелю, то бурлящее, как поток, мешает речи выполнять свое прямое назначение. К тому же он хотя и ввязывается в разговоры других персонажей, но практически в них не участвует. Своей глупой, пошлой, хитрой и злобной болтовней он скорее самоутверждается, чем кому-то отвечает или возражает. В образе похотливого, безответственного болвана Гручо не попадает в тон с остальными собеседниками. Он говорит впустую, зато настолько подрывает все сказанное окружающими, что все их мысли и суждения не достигают цели. Болтовня Гручо забивает все, что говорится при нем. Он — вулканическое начало в созданном им самим царстве анархии. Поэтому его словесные извержения хорошо сочетаются с экранным образом Харпо Маркса, грубо-комические выходки которого воскрешают эру немого кино. Как античные боги, продолжающие веками жить среди не верящих в них людей в виде кукол или различных добрых и злых духов, Харпо такой же пережиток прошлого, бог немых «комических» в изгнании, обреченный (а может быть, удостоенный чести) играть роль озорничающего «домового». Однако мир, в котором он появляется на экране, так заполнен разговорами, что он сразу сгинул бы, не будь там помогающего его козням Гручо. Словесные каскады Гручо, такие же головокружительные, как любая коллизия немых комедий, крушат живую речь, и среди ее обломков Харпо снова чувствует себя как дома.

Установка на материальные качества речи. В фильме режиссер может представить речь больше как явление природы, чем как

средство общения. Например, в «Пигмалионе» нам интереснее особенности лондонского просторечья Элизы, чем содержание ее слов. Такое переключение акцента кинематографически оправдано, поскольку путем отчуждения слов раскрываются их материальные качества[15]. В мире звука полученный этим путем эффект соответствует фотографическому в мире визуальных впечатлений. Вспомните тот же отрывок из романа Пруста, в котором рассказчик смотрит на свою бабушку глазами постороннего человека: отчуждаясь, он видит ее, попросту говоря, такой, какая она есть на самом деле, а не такой, какой она ему представлялась. То же самое и с речью всякий раз, ко-

154

гда она отклоняется от своего прямого назначения, то есть передачи той или иной мысли,— мы, словно герой Пруста, оказываемся среди отчужденных голосов, произносящих слова, лишенные своих прямых и косвенных значений, обычно мешающих нам распознать природные качества звуков. Они впервые предстают перед нами в своем относительно чистом состоянии. Речь в подобной трактовке приравнивается к категории визуальных явлений, запечатленных кинокамерой. Она всего лишь звуковое явление, воздействующее на кинозрителя своими физическими качествами. Но, в отличие от. назойливого диалога, она не провоцирует у зрителя невнимательное отношение к материальному миру кадров, а, напротив, привлекает его интерес к их содержанию, которое она в некотором смысле восполняет.

Примеры такого подхода к речи не редки. В той же экранизации «Пигмалиона» режиссер делает главный упор на типические особенности речи Элизы. Ее зафиксированная фонограммой манера говорить характерна для людей, живущих в условиях определенной социальной среды, что интересно и само по себе. То же можно сказать о некоторых кусках диалога в «Марти», помогающих характеристике итало-американской среды Нью-Йорка, о басистом голосе в эпизоде коронования царя из фильма «Иван Грозный», о сцене с эхом в «Робинзоне Крузо» Бунюэля и об отрывистых фразах, которыми перебрасываются персонажи фильма Жака Тати «Каникулы господина Юло». Когда в этой очаровательной комедии, одной из наиболее своеобразных со времен немых «комических», Юло, приехавший в курортный отель, регистрируется у портье, трубка в углу рта мешает ему четко произнести свою фамилию. В ответ на просьбу портье он повторяет ее, на этот раз без трубки, отчеканивая два слога «Ю-ло» с такой невероятной силой, что, как и в первый раз, когда он пробормотал их невнятно, вас приковывает физическая сторона слова «Юло»; оно остается в вашем сознании не как сообщение, а как некий совершенно специфический звуковой образ.

«Есть некая особая прелесть, — пишет Джон Рескин, — ...в хождении по улицам иностранного города, когда не понимаешь ни слова из того, что говорят люди! Ухо улавливает все звуки голосов и становится тогда совершенно беспристрастным; смысл звуков речи не мешает нам услышать их гортанность, плавность или мелодич-

155

ность, а жесты и выражения лиц воспринимаются как пантомима; каждая уличная сцена превращается в мелодичную оперу или же в

представление Панча* с его колоритно-невнятной речью» [16]. Слова Рескина подтверждает, например, в фильме «Новые времена» сцена с Чаплином, импровизирующим песенку: как набор мелодичных, хотя и непонятных фраз она является одновременно и прелестной звуковой композицией и остроумным приемом, превосходно настраивающим зрителя на восприятие пантомимы.

И конечно, наблюдение Рескина объясняет также причину кинематографичности многоязыких фильмов. После второй мировой войны было создано немало таких фильмов, и среди них ряд полудокументальных. «Солидарность» Г.-В. Пабста и «Великая иллюзия» Жана Ренуара—оба двуязычные—предвосхитили это направление, порожденное условиями войны, когда миллионы простых людей, оторванных от своей родины, рассеялись по всей Европе. Недоразумения, возникавшие из-за разных родных языков, впечатляюще отображены в фильме Росселлини «Пайза». Американский солдат безуспешно пытается завести разговор с юной сицилийской крестьянкой. Чтобы добиться хоть какого-то понимания, он вскоре начинает сопровождать незнакомые ей слова отчаянной жестикуляцией. Поскольку этот примитивный способ общения осуществляется не диалогом, его звуковая сторона обретает собственную жизнь. Ощутимое присутствие звуков наряду с немой сценой настоятельно побуждает зрителя почувствовать то, что переживают оба персонажа, и реагировать на возникающее у каждого из них внутреннее отношение к другому. Все это, вероятно, не дошло бы до сознания зрителя, если бы он воспринимал только смысл их слов. Театр, построенный на диалоге, избегает иностранных языков, тогда как кино не только приемлет, но даже благоволит к ним за то, что они своим звучанием обогащают немое действие.

Звуковые качества голосов можно подчеркивать и для раскрытия материальных аспектов речи, ради них самих. В таких случаях фонограмма представляет собой своего рода ковер, сотканный из обрывков диалога или иных видов голосового общения, который производит впечатление главным образом своим четким звуковым узором. Грирсон называет его «хором» и приводит два

*** Персонаж английской кукольной комедии.— *Прим. пер.***

примера: фильм «Треугольная луна», где звуковой хор составляют обрывки разговоров безработных, стоящих в очереди за хлебом, и голливудский фильм о преступном мире Чикаго «Чудовище большого города», где есть эпизод с монотонными радиопередачами из полицейского участка, звучащими примерно так: «Вызываем машину 324, 324». «Вызываем машину 528, 528». «Вызываем машину 18, 18» и т. д.[17]. Следовательно, подобный «хор» может быть включен в фильм таким образом, чтобы именно он, а не озвученные им кадры, поглощал внимание зрителя или, вернее сказать, слушателя. Весь превратившись в слух, он будет равнодушен к тому, что ему пытаются сказать .кадры изображения.

На первый взгляд подобный метод использования речи идет наперекор природе кино, поскольку он игнорирует смысловое значение зрительного ряда. И все же при ближайшем рассмотрении он оказывается кинематографичным потому, что голосовые узоры, на

которых фокусируется внимание зрителя, принадлежат к нашему физическому окружению не меньше, чем визуальные компоненты фильма; кроме того, эти узоры настолько неуловимы в реальной жизни, что мы вряд ли заметили бы их без помощи звуковой камеры, добросовестно регистрирующей их на пленке. Только сфотографированные, как любое видимое явление,— если отбросить иные процессы механического воспроизведения звука, используемые вне кино, — эти преходящие словесные образования становятся доступны нашему восприятию. А будучи органической частью потока жизни, они тем более близки кинофильму. Это отлично подтверждает «Патруль в джунглях»—непритязательный голливудский фильм об американских летчиках, воевавших в Новой Гвинее. Кульминация фильма наступает в эпизоде тяжелых воздушных боев, которые нам, впрочем, не показывают. Вместо этого мы видим громкоговоритель, установленный на командном пункте и подключенный к радиосвязи самолетов. Пока идут эти злополучные бои, из него, словно из ниоткуда, звучат сплошным потоком разные голоса[18]. Конечно, мы понимаем весь трагический смысл этих невнятных донесений. Но они говорят нам и нечто большее. Еще выразительнее само непрерывное бормотание, сама ткань, сплетаемая одним голосом, следующим за другим. Разворачиваясь, ткань эта заставляет нас сильнее почувствовать важность факторов пространства и материи, их значение в судьбах отдельных людей.

157

Методы синхронизации*. Понятия и термины

Синхронность—асинхронность. **Звук можно** синхронизировать с изображением **его естественного** источника или с другими кадрами. Пример первой возможности:

1. Мы слушаем говорящего человека и одновременно видим его.

Примеры второй возможности:

2. Мы отводим глаза от говорящего человека, которого мы слушаем, в результате чего его слова будут синхронизированы, например, с кадром другого лица, находящегося в той же комнате, или же какого-то предмета обстановки комнаты.
3. Мы слышим крик о помощи, доносящийся с улицы, выглядываем в окно и видим едущие автомашины и автобусы, не слыша, однако, шума уличного движения, так как в наших ушах продолжает звучать испугавший нас крик (этот пример заимствован у Пудовкина [19]). |
4. Мы слушаем голос диктора, не появляющегося на экране, например, когда мы смотрим документальный фильм.

Прежде чем идти дальше, я должен пояснить некоторые термины. Обычно говорят о методе «синхронности» тогда, когда звуки и образы, совпадающие на экране, синхронны и в жизни, так что в принципе их можно заснять камерой, фиксирующей на пленку сразу и звук и изображение. А об «асинхронности» говорят тогда, когда звук и образы, не совпадающие в реальной действительности, несмотря на это, представлены на экране одновременно. Как же эти два понятия применимы к рассматриваемым двум возможностям? Первая возможность (фонограмма совпадает с изображением естественного источника звука), очевидно, представляет наиболее выраженный и, вероятно, наиболее распространенный образец синхронности и будет

соответственно называться. Вторая возможность (звук совпадает с изображением объектов, не являющихся его источником), правда, охватывает и случаи вроде приведенного выше в примере под номером 2, подпадающие при определенных условиях под рубрику синхронности. Но стоит несколько изменить данные условия, как подобные слу-

* Термином «синхронизация» автор здесь и в дальнейшем называет сочетание звука с изображением.— *Прим. пер.*

чаи становятся примером асинхронности. Следовательно, они неопределенны, лежат как бы на границе того и другого метода. За этим исключением вторая возможность охватывает только вполне определенные случаи реализации принципа асинхронности трактовки звука, иллюстрируемой примерами 3 и 4. Поэтому вторую возможность допустимо рассматривать как асинхронность.

Для дальнейшего анализа нам нужно провести дополнительное разграничение между звуком, фактически принадлежащим к изображаемому на экране миру (примеры 1—3), и звуком иной принадлежности (пример 4). Карел Реисц предлагает называть эти два варианта соответственно звуком действительным и комментирующим[20]. Синхронносгь непременно связана с действительным звуком, тогда как асинхронность допускает оба варианта.

Параллелизм—контрапункт. Теперь, временно оставив в стороне эти возможности, мы займемся исследованием того, что пытаются выразить фонограмма, с одной стороны, и сопровождающее ее изображение — с другой. Слова и зрительные образы можно сочетать так, чтобы смысловая нагрузка возлагалась на то или другое; в этом случае их смысл, можно сказать, параллелен. Конечно, они могут выражать и разный смысл, но в этом случае каждый элемент вносит свой вклад в ту идею, которая рождается их сочетанием.

Пример первой возможности:

5. Возьмем пример 1 — некое словесное высказывание синхронизованно с кадрами оратора. Если предполагать, что в данный момент важен только смысл его слов, сопровождающие кадры не добавляют ничего существенного. Они почти что не нужны. Есть, очевидно, и обратная возможность: жесты и черты лица говорящего человека показаны на экране настолько выразительно, что они полностью выявляют смысл его речи, и тогда произносимые слова всего лишь повторяют выраженное и без них кадрами изображения. Сочетания подобного рода обычно называют параллелизмом.

Пример второй возможности:

6. Тот же пример может служить и для иллюстрации второй возможности — звук и зрительные образы говорят о разном. В этом случае между словами и изображе-

Нием оратора нет параллелизма—кадры содержат то^ чего нет в словах. Например, крупный план лица говорящего может разоблачать его как лицемера, думающего совсем не то, что он говорит. Или же экранный облик •говорящего человека может дополнять его слова—**то** есть стимулировать нашу мысль на уточнение их скрытого смысла. В

остальном степень различия одновременных высказываний средствами изображения и словами представляет мало интереса.

В киноведческой литературе подобная связь между звуком и образом называется контрапунктом.

Итак, существуют две пары возможностей трактовки звука: синхронность—асинхронность, параллелизм— контрапункт. Однако обе пары не реализуются независимо друг от друга. Они почти неизменно взаимосвязаны таким образом, что одна из возможностей любой пары сочетается с одной из возможностей другой.

Приведенная ниже таблица поможет объяснить характер возникающих таким образом четырех типовых методов сочетания звука с изображением.

Четыре типа синхронизации

параллелизм	Синхронность	Асинхронность
	Действительный звук I	Действительный звук III а
		Комментирующий звук III б
контрапункт	- Действительный звук II	Действительный звук IV а
		Комментирующий звук IV б

160

Пояснение надписей к таблице:

Синхронность

Тип I. Параллелизм (речь и изображение содержат параллельный смысл). См. пример 5. Тип II. Контрапункт (речь и изображение содержат разный смысл). См. пример 6. Асинхронность

Тип III. Параллелизм (П1а охватывает действительный звук; 1116— комментирующий). Примеры будут даны ниже. Тип IV. Контрапункт (значение IVа и IV6 такое же, как в типе III). Примеры будут даны ниже.

Существующие теории. Только теперь, когда дифференцированы все относящиеся к данной теме понятия и термины, я могу продолжить основную линию исследования с некоторой надеждой на успех. Нам предстоит определить кинематографичность речи в различных вариантах ее взаимосвязи с изображением; иначе говоря, определить, в каких взаимосвязях речь отвечает специфике кино и в каких — нет.

Пожалуй, лучше всего будет начать с обзора существующих теорий. Большинство критиков держится того мнения, что успех внедрения звука в кинофильм зависит в большой мере, если не целиком, от типа синхронизации. Это не значит, что они вовсе не придают значения

роли, предоставляемой речи; как уже отмечалось выше, они обычно отвергают эстетическую правомерность господства диалога, предпочитая фильмы, в которых роль слова принижена. Но практически они никогда не задумываются над значением взаимосвязи между ролью речи и характером сочетания слов и зрительных образов. А внимание, которое они уделяют различным типам синхронизации, говорит о том, что они видят в них решающий фактор.

Это заблуждение сопутствует весьма распространенной в теоретических трудах по кино тенденции следовать примеру русских режиссеров и теоретиков, которые при появлении звука сразу же выступили в защиту его контрапунктического и асинхронного использования. В своей совместной заявке «Будущее звуковой фильмы», опубликованной в 1928 году, Эйзенштейн, Пудовкин и Александров писали: «Только контрапунктическое использование звука по отношению к зри-

161

тельному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования»[21]. А в несколько более поздней статье Пудовкина мы читаем: «...не все признают, что основным элементом звукового кино является именно асинхронность, а не синхронность»[22]. Они с Эйзенштейном считали само собой разумеющимся, что асинхронность требует непременно контрапунктической трактовки звука, как и наоборот, — контрапункт требует асинхронной. Вероятно, слепая вера в абсолютное превосходство данного сочетания, не позволявшая им увидеть иные, не менее ценные возможности, была порождена их страстным увлечением монтажом. Вряд ли нужно объяснять читателю, что эта теория русских режиссеров предусматривает или по меньшей мере поощряет столь же ошибочное представление о непременном совмещении параллелизма с синхронностью[23].

Хотя тридцатилетний опыт звукового кино позволяет современным авторам писать о нем с более глубоким пониманием вопроса, чем была написана эта упрощенная теория[24], они все же продолжают настаивать на кинематографических достоинствах асинхронного звука и его контрапунктического использования. А главный аргумент Пудовкина в защиту этого положения все еще пользуется широкой поддержкой. Он защищает асинхронность и заодно контрапункт на основании их большего соответствия характеру нашего слухового и зрительного восприятия жизненной реальности, тогда как параллелизм, по его мнению, отнюдь не так типичен, как мы склонны думать. В доказательство Пудовкин приводит свой гипотетический пример с криком о помощи, доносящимся с улицы, который продолжает звучать в наших ушах, заглушая шум уличного движения и тогда, когда мы, выглянув в окно, видим проезжающие автомашины и автобусы (пример 3). А как же мы ведем себя в роли слушателей? Пудовкин приводит несколько примеров того, что мы, слушая разговор, обычно блуждаем глазами. Иногда мы не отводим взора от человека, только что кончившего говорить и теперь слушающего собеседника; или же заранее смотрим на того, кто приготовился ответить говорящему; или, наконец, заинтересовавшись впечатлением, произведенным речью, мы можем удовлетворить свое любопытство,

всматриваясь в лицо каждого слушателя в отдельности, изучая их реакцию[25]. Все три возможности — которые, как нетрудно обнаружить, соответствуют примеру 2, — взяты из повседневной жизни, и все они по меньшей мере граничат

162

с асинхронностью при контрапунктической взаимосвязи слова и зрительного образа. Суть пудовкинского довода заключается в том, что подобный тип сочетания звука и изображения (синхронизации) кинематографичен, поскольку он совпадает с нашими навыками восприятия и поэтому воспроизводит действительность такой, какой мы ее реально знаем и ощущаем.

Новая теория. Изложенные здесь теории, несомненно, довольно убедительны. Однако в свете данного исследования они обладают двумя недостатками. Первый: они придают методам синхронизации самостоятельное значение, хотя это всего лишь техника использования звука, могущая служить любым целям, как кинематографичным, так и некинематографичным. Второй: они отстаивают контрапунктическую асинхронность на основании того, что она верно отражает характер нашего восприятия действительности. Однако кинематографические достоинства фильмов не столько в верности передачи нашего представления о реальной жизни или даже реакции на реальный мир вообще, сколько в их проникновении в зримую физическую реальность.

Как же мы восполним эти недостатки существующих теорий? Начнем с того, что каждый кинорежиссер, несомненно, хочет направить внимание зрителей в определенное русло и создать драматическое напряжение. Следовательно, он будет в каждом отдельном случае прибегать к тем методам сочетания звука и изображения, которые покажутся ему наиболее подходящими для этих целей. Допустим далее, что он квалифицированный мастер и, конечно, выбирает «хорошие» методы синхронизации в том смысле, что они воплощают сюжетное действие с наиболее возможным в данных условиях успехом.

Но будут ли они так же «хороши» в кинематографическом смысле? Соответствие типов синхронизации специфике кино, очевидно, зависит от того, насколько «хорош» в этом смысле сюжет, который они помогают воплотить на экране. Вопрос в том, разработан ли он преимущественно словесными или же зрительными средствами? Так что фактором, определяющим кинематографичность речи, будет ее роль в сюжетных ситуациях. Если ей отведена ведущая роль, то даже самому опытному режиссеру не удастся обойтись без методов синхронизации, подавляющих выразительность содержания кадров. И, напротив, если в разработке сюжета превалируют зрительные об-

163

разы, то режиссер сможет использовать любые методы синхронизации, лишь бы они не противоречили кинематографичному подходу, требующему, чтобы развитие действия осуществлялось пластическими образами.

Здесь выясняется любопытный факт. Как я уже подчеркивал, существующие теории обычно рекомендуют контрапунктическую трактовку асинхронного звука и в тоже время предостерегают от

параллелизма. Теперь легко доказать, что и моя новая теория до некоторой степени поддерживает старые. Когда превалирует словесная информация, преимущество будет на стороне параллельной связи между фонограммой и зрительным рядом. В противоположной ситуации—когда роль речи скромнее—намного предпочтительнее контрапункт, способствующий выявлению содержания кадров. Эйзенштейн и Пудовкин, конечно, не ошибались, выступая за контрапунктическое использование звука. Но с сегодняшней точки зрения их
.позиция была неверно обоснована.

Итак, в свете моей теории господство диалога предопределяет сомнительную кинематографичность метода синхронизации, тогда как главенство изобразительных средств позволяет опытному режиссеру осуществлять ее кинематографически безупречно. Какими же методами синхронизации практически располагает кинорежиссер? Очевидно, теми четырьмя типовыми, которые представлены на таблице. Наша ближайшая задача — установить, как он должен или может пользоваться ими в каждой из двух возможных типичных ситуаций. Мы снова обратимся к таблице, но на этот раз — чтобы проанализировать результат применения четырех типов синхронизации (во-первых) тогда, когда ведущую роль играют словесные высказывания, и (во-вторых) когда кадры изображения полностью сохраняют свою смысловую выразительность.

Господство речи ведет к сомнительной кинематографичности синхронизации

Синхронность.

Тип I. *Параллелизм.* Этот общепринятый метод синхронизации—когда вид говорящего человека ничего не добавляет к его словам—уже обсуждался выше (пример 5). В любом подобном случае роль зрительных образов низводится до чисто иллюстративной. И более того, поскольку наше внимание поглощено содержанием речи,

164

мы даже не вглядываемся в изображение. Таким образом, видимый материальный мир, представляющий главный интерес для кинокамеры, ускользает от зрителя.

Тип II. *Фиктивный контрапункт.* Иногда сцены с акцентом на речь содержат какой-то кадр говорящего человека, явно рассчитанный на то, чтобы его вид добавил что-то свое к словам, записанным в фонограмме; например, режиссер может включить крупный план лица говорящего персонажа, имея в виду какую-то немую характеристику его высказываний. Но по замыслу в данной сцене значительно только содержание самих слов, поэтому мы, естественно, стараемся ничего не пропустить и вряд ли сможем наряду с этим понять то, что помимо этого выражает его крупный план. Скорее всего, мы вовсе не обратим на него внимания, а если и обратим, то лишь удивимся его виду и тут же забудем о нем думать. Правда, в данном случае режиссер пытается предпочесть параллелизму контрапункт, но попытка оказывается несостоятельной, так как неослабленная сила речи обедняет язык сопровождающих ее зрительных образов, смазывает их побочные значения.

Асинхронность. Хотя тезис предпочтительности асинхронного звука, выдвинутый русскими режиссерами, нашел широкий отклик у авторов киноведческих трудов, кинематографический потенциал асинхронности и параллелизма на самом деле совершенно одинаков. Мы сейчас убедимся, что каждый из методов может быть так же «плох», как и другой (и, конечно, так же «хорош»).

Тип III. *Параллелизм.* Начнем с действительного звука (Ша). Можно вспомнить множество фильмов, в которых один из персонажей заговаривает о войне; при упоминании о ней его изображение сразу сменяют кадры тех или иных сражений; такая короткая врезка, очевидно, должна придать мрачному содержанию его слов большую выразительность. Или другой пример: режиссер часто находит нужным вставить кадр Эйфелевой башни или Большого Бена в момент, когда говорящий на экране персонаж — быть может, возвращающийся на родину из заграничного путешествия — произносит магические слова «Париж» или «Лондон». Подобные врезки можно с некоторой натяжкой понимать как попытки режиссера компенсировать господство речи, как желание воздать должное природной склонности кинематографа к визуальным средствам выражения. Однако его старания

Напрасны, так как асинхронные кадры боевых действий и Эйфелевой башни только дублируют словесные высказывания, с которыми они синхронизированы. И, что еще хуже, будучи ненужной иллюстрацией этих слов, они сужают их возможный смысл. Слыша слово «Париж» в сочетании с видом Эйфелевой башни, мы не предаемся вос-поминаниям об этом очаровательном городе; кадр башни вызывает банальные представления и сразу же ограничивает полет нашей фантазии. Изображение Эйфелевой башни не представляет в данном контексте самостоятельного интереса — она всего лишь опознавательный знак, символ Парижа.

Изобразительные иллюстрации этого типа весьма нередки, и на их фоне тем более примечательна сдержанность Феллини в фильме «Дорога». Мы видим, как бродячие циркачи располагаются на мрачной окраине большого города, и слышим, как один из них упоминает о том,, что они приехали в Рим. В этом месте смысл кадра какого-либо римского ориентира не был бы только параллелен - произнесенному названию города; кадр выполнял бы также иную, вполне кинематографичную функцию — он был бы зрительным воплощением более пространного окружения места стоянки циркачей. Однако такого кадра нет; мы слышим слово «Рим», и это все. Феллини, словно избегая опасности отклонений в зрительном ряде, счел это слово достаточно емким, чтобы оно путем ассоциаций, контра-стирующих с изображением, дало нам понять, как ничтожны эти скитальцы и как жалка их жизнь.

Комментирующий звук (IIIб). Когда комментарий читает диктор, то есть человек, не принадлежащий к миру, показываемому на экране, тогда возможны два вида параллелизма, одинаково характерные для американских документальных фильмов. Первый: смысл фильма наполовину ясен из самого зрительного ряда, и комментатор, как бы завидуя способности кадров раскрывать свое содержание без его помощи, несмотря на это, перегружает их объяснениями и

уточнениями. Комментаторы выпусков хроники и спортивных киножурналов склонны топить в потоке слов даже самые очевидные ситуации. Фильм Пэра Лоренца «Река» (1937)—история бассейна реки Миссисипи со времен хищнической эксплуатации его почвы в прошлом и до успешных мелиоративных работ, проведенных администрацией долины Теннесси, — представляет собой настолько изобразительно ясный рассказ, что для заполнения его немногих пробелов достаточно было

166

бы нескольких фраз. И все же Лоренц счел нужным сопроводить кадры фильма бесконечными лирическими тирадами. Его ритмичные стихи в значительной мере дублируют содержание зрительного ряда; а, в частности, там, где произносятся географические названия, они вызывают ассоциации и поэтические образы, отвлекающие нас от кадров изображения—главного источника информации.

Второй: вся важная информация с самого начала передоверена комментарию, так что фонограмма дикторского текста представляет собой ясное и законченное целое, и низведение роли кадров, которые она сопровождает, до вспомогательной неизбежно. В таких случаях между кадрами изображения нет органической связи, они сменяют друг друга скачками и лишь в какой-то мере дополняют самостоятельный рассказ диктора. Документальные фильмы подобного типа весьма распространены. Их прототипом была, пожалуй, серия «Поступь времени», многие выпуски которой представляли собой не больше чем зачитанные вслух передовицы газет, а кадры изображения были чем-то вроде бесплатного приложения к ним[26]. Какие же функции остаются на долю подобных кадров? К этому вопросу мы вернемся в дальнейшем.

Тип IV. *Фиктивный контрапункт.* Нам уже известно (из примеров, приведенных под заголовком «Тип II»), что, когда в драматургической основе фильма главенствует речь, попытки контрапунктической трактовки синхронного звука обречены на неудачу. Несомненно, что асинхронность звука и образа дает больше возможностей успешного претворения контрапункта. Сперва мы рассмотрим случаи с действительным асинхронным звуком (1Уа) на том же заимствованном у Пудовкина примере троякой возможности следить за разговором собеседников. Здесь нас особенно интересует последняя возможность — так называемые «кадры реакции», показывающие лица тех, кто слушает, для того чтобы мы поняли, как каждый из них реагирует на сказанное другим. **Но в** заданных условиях такие кадры неспособны приковать наше внимание. Оно как бы замкнулось в сфере слов, и мы невольно слепы к тому, что находится перед нашими глазами. Поток слов мешает зрительному восприятию показываемых на экране человеческих лиц, в ущерб полноценности контрапунктического эффекта.

Интересным примером фиктивного контрапункта с использованием комментирующего звука (IV) может служить главный монолог Гамлета в фильме Лорен-

са Оливье. Несколько раньше мы приводили этот же эпизод как пример того, что если достижение равновесия между словесным и изобразительным рядами фильма вообще возможно, то оно скорее нейтрализует выразительную силу обоих элементов, нежели усиливает ее. Здесь нужно дополнить сказанное двумя замечаниями,

Первое — что монолог этот следует отнести к категории комментирующего звука, так как Оливье создает с помощью звукоотражателей впечатление, будто его произносит не живой Гамлет, а его «бесплотная» душа. Мы видим Гамлета слушающим, а не говорящим; он слушает и реагирует на свой собственный «внутренний» голос, идущий из недр мира, существующего вне рамок экрана. Второе — что, концентрируя на протяжении всего монолога внимание зрителя на чертах лица Гамлета и тем самым выявляя смысл, Оливье, очевидно, хочет установить контрапунктическую связь между словами и синхронизированным с ними изображением. Однако и в этом случае можно повторить уже сказанное выше: контрапунктический эффект, который должен исходить от внешнего облика Гамлета, теряется в словесных образах монолога.

Господство изображения благоприятствует кинематографичности синхронизации

Синхронность.
Тип I. *Параллелизм.* Представим себе, что на экране снова разговаривающий персонаж; однако на этот раз основным источником информации являются кадры изображения, а не слова. Речь ничего не добавляет к тому, что говорит синхронизированное с ней изображение, она лишь параллельна ему, дублирует его смысл (см. последнюю часть примера 5). Не будь вообще никаких слов, мы и так поняли бы смысл кадра по внешнему виду персонажа. Параллелизм этого типа убедительно подтверждает огромное значение роли, отведенной речи. Читатель, вероятно, помнит, что при ее господстве параллельное изображение низводится до положения не воспринимаемого глазом придатка, то есть возникает ситуация, начисто исключающая кинематографическую полноценность сцены. Но раз господствуют зрительные образы, отрезок фильма с изображением говорящего человека сохраняет свою кинематографичность, несмотря на то, что фонограмма дублирует его смысл. Даже если слова эти совсем не нужны, они являются в худшем

случае незначительной помехой. Но будут ли они лишним балластом при всех обстоятельствах? Несмотря на то, что слова дублируют изображение, они способны придать сцене большую жизненность, что в значительной мере компенсирует их бесполезность в других отношениях.
Тип II. *Контрапункт.* На примере 6 мы убедились, что изображение лица говорящего человека может выражать нечто противоречащее содержанию его синхронно записанных' слов или же дополняющее их смысл. В таком случае мы имеем синхронность в сочетании с подлинно контрапунктической связью между изображением и речью. Заметьте, что подобная связь осуществима лишь благодаря тому, что речь не претендует на наше безраздельное внимание — роль речи достаточно скромна, чтобы позволить изображению сказать свое сло-

во, — иначе, при прочих равных условиях, контрапункт был бы фиктивным. Подлинный контрапункт на экране требует непременного господства зрительных образов; во всяком случае кинематографичность контрапункта определяется смысловым вкладом изображения.
Это положение отлично иллюстрирует тот же эпизод из фильма «Рагглс из Ред-Гэпа», в котором Чарлз Лоутон читает по памяти Геттисбергскую речь Линкольна. На протяжении всего эпизода крупные и средние планы Лоутона чередуются с кадрами, раскрывающими реакцию слушающих его посетителей бара — их все нарастающий интерес к нему. И пока знакомые слова Линкольна звучат в наших ушах, до нас доходит и нечто непосредственно связанное с этой речью, но не содержащееся в самих словах — мы воспринимаем и счастье, переживаемое Рагглсом оттого, что он стал подлинным членом общины, что завсегдатаи бара признали его «своим». Об этом рассказывают нам только кадры изображения. Конечно, зрительный ряд неспособен был бы выразить все это без синхронной фонограммы речи, выявляющей контрапунктический смысл изображения, но сама речь отступает на задний план, довольствуется скромной ролью каталитического сопровождения.

В «Отелло» Орсона Уэллса есть образец синхронного контрапункта, примечательный тем, что он осуществлен в на редкость неблагоприятных условиях. Снятые с близкого расстояния, Отелло и Яго идут по крепостному валу;
на фоне неба и моря видны силуэты верхней части их фигур. Между ними происходит знаменитый диалог, во время которого Яго вливает яд подозрения в душу Отелло,
169
постепенно поддающегося действию ревности. На первый взгляд эта сцена не предоставляет ни малейшей возможности контрапунктической трактовки. Весь ее драматический интерес заложен в диалоге, что, 'казалось бы, дает ему право лишить сопровождающие кадры всякой выразительности. Однако Орсон Уэллс сумел оживить их путем разрыва плотной словесной ткани диалога. Он в этой сцене отводит время, надобное для того, чтобы инсинуации Яго полностью доходили до сознания Отелло, и когда тот • наконец реагирует, Яго продолжает говорить, лишь тщательно взвесив ответ своей жертвы. Таким образом, диалог прерывается длительными интервалами молчания, нарушаемого только ритмичным стуком их шагов. Но звуки эти не возвращают наше внимание к словесному поединку героев трагедии, вместо этого они заставляют нас острее воспринимать физический облик его участников. Поэтому и кадры их фигур в сочетании с морем и небом обретают значительность и говорят нам о многом, недосказанном словами. Мы не только слышим стук шагов, . мы познаем сокровенные процессы, которые слова скорее . скрывают, чем раскрывают. С помощью интервалов в 3 диалоге Уэллсу удается отнять у него главенство и наполнить кадры контрапунктическим содержанием.

Асинхронность.
Тип III. *Параллелизм.* Нам нет надобности подробно останавливаться на этом типе синхронизации, поскольку он совпадает с типом I во всех

отношениях. Когда на экране показывают заснеженные горные вершины и мы слышим замечание пока еще невидимого туриста (IIIa, действительный звук) или же диктора (III6, комментирующий звук) о том, что он видит горы, покрытые снегом, слова эти, дублирующие изображение, могут показаться лишними; однако если их произносят с естественной небрежностью, то они, конечно, не отвлекут нашего внимания от пейзажа. Во всяком случае, при действительном звуке такой ненарочитый параллелизм иногда даже необходим, например, для дополнительной характеристики болтливого персонажа, поддержки драматической напряженности сцены или же сохранения речевого ритма.

Тип IV. *Контрапункт.* Но как только главным средством выразительности фильма становятся пластические образы, этот тип синхронизации приобретает все кинематографические достоинства, приписываемые ему

в киноведческой литературе. В случаях с действительным звуком (IVa) его источник редко остается невидимым на протяжении всей сцены. По различным причинам, диктуемым композицией фильма, говорящий персонаж появляется либо несколько позже того, как мы услышали его голос, либо в момент, когда он начинает говорить, а затем его изображение сменяют другие кадры, озвученные его же голосом. Первая возможность реализована, например, в эпизоде фильма Жана Эпштейна «Буря», в котором мы видим бушующий океан под фонограмму песни; ее можно было бы с полным основанием отнести к категории комментирующего звука, если бы она не продолжала звучать и тогда, когда нам показывают поющую девушку. Для второй, более общеприятной возможности типичны кадры реакции, которые особенно выразительны тогда, когда перестает главенствовать речь. Своеобразие эффекта каждой из возможностей здесь не имеет значения, важно лишь то, что в обоих случаях зрителю предлагают исследовать мир, кинематографичный по своей природе.
Вспомните эпизод с матерью Элси из фильма Фрица Ланга «М», показывающий, как тревожится она в ожидании дочурки, не вернувшейся вовремя из школы. Она выглядывает в окно и в полном отчаянии выкрикивает ее имя. Воздух наполнен криком женщины. Затем она исчезает, и .вместо нее мы видим, под несмолкаемый крик «Элси!», пустую лестничную клетку и пустой чердак дома. Вслед за этими кадрами нам показывают чистую тарелку девочки на кухонном столе, мяч, с которым она играла, и воздушный шар, с помощью которого убийца завоевал ее доверие[27]. Сопоставление асинхронного крика «Элси!» с кадрами лестницы и чердака не только обостряет наше ощущение невероятно скорбной атмосферы этих кадров, но также заставляет нас связать эту атмосферу с отчаянием, звучащим в крике матери. Иными словами, лестница и чердак не служат только для иллюстрации психологического состояния матери Элси, они выразительны и сами по себе; глядя на экран, мы непременно обнаруживаем в них какие-то обычные или необычные качества; а отталкиваясь от них, постигаем взаимосвязь между ними и теми Переживаниями или импульсами матери, которые заставляют ее кричать. Этот эпизод втягивает отзывчивого зрителя в глубины сферы психофизических соответствий.

Еще один пример, на этот раз из фильма Альфреда Хичкока «Шантаж». Когда юная героиня фильма возвра-

171

щается в лавку своих родителей, после того как она ударом ножа убила человека, который пытался ее изнасиловать, она слышит там болтовню любящей посплетничать покупательницы. Камера останавливается на девушке как раз в тот момент, когда она неожиданно слышит произнесенное сплетницей слово «нож». С этого момента нам начинает казаться, что время остановилось: слово «нож» продолжает звучать неумолкающей угрозой, и мы видим замершее лицо девушки — идет длительная пауза, заполненная только ее крупным планом и зловещим словом. Затем пауза кончается. Женщина продолжает болтовню, и мы понимаем, что в действительности она и не прекращала ее[28]. Заостряя внимание на трудноуловимых взаимосвязях физических и психологических факторов, оба примера — и знаменитая сцена с ножом и эпизод с Элси — подтверждают склонность выразительных средств кино к установлению цепи причинных связей. В обоих случаях ход действия прерывается в попытке заглянуть в ту сумеречную сферу, откуда оно берет свое начало. Такие сцены и эпизоды не продвигают сюжетное действие, а, напротив, возвращают его назад; удаляясь от развязки сюжета, они идут по направлению к его предпосылкам и истокам. Тем самым они расширяют диапазон сюжетного действия, позволяя нам взглянуть на бесконечный след, который тянется за ним.

«Представим себе фильм, в котором произносимый текст занял бы место печатных титров, то есть обслуживал бы зрительные образы, служил бы вспомогательным средством выражения, был бы кратким, нейтральным и ради которого не нужно было бы приносить в жертву зрительные эффекты. Нужно было бы только немного ума и доброй воли, чтобы осуществить такой компромисс»[29],

Рене Клер опубликовал эти слова, относящиеся к комментирующему звуку (IV6), еще в 1929 году, когда он лишь нащупывал возможности подлинно кинематографичного использования речи. Суть его предложения в том, что скупой словесный комментарий, ограниченный сообщением необходимых сведений, не мешает или не должен мешать кадрам изображения, с которыми он находится в контрапунктической связи. Вскоре и другие режиссеры начали экспериментировать в том же направлении. В фильме «М» Фрица Ланга полицейский комиссар говорит по телефону со своим начальником, и, пока он объясняет особые трудности проводимого розыска, мы видим полицейских и сыщиков в штатском, занятых как раз

172

тем, о чем докладывает комиссар[30]. Саша Гитри в своем фильме «Роман шулера» показал образец более органичного, не настолько механического контрапункта: старый «мошенник» цинично вспоминает свои юношеские проделки; однако он не вдается ни в какие подробности, а произносит лишь несколько наводящих фраз — вроде надписей, — перепоручая развитие сюжета изображению. В результате повествование строится главным образом из немых кадров; слова только акцентируют и обрамляют их[31].

Тот же тип контрапунктической связи между скупым комментарием и подлинным потоком зрительных образов был осуществлен и в

немногих документальных фильмах, созданных преимущественно в Англии, а также в нацистской Германии. Этими качествами они, пожалуй, обязаны английской сдержанности и немецкому пониманию полифонии. В подобных фильмах диктор комментирует изображение со стороны, а не объясняет или дополняет его. Словно он сидит в зрительном зале и изредка чувствует потребность бросить реплику — сказать свое мнение о том, что он видит на экране. Отнюдь не нарушая смысловой последовательности кадров, его небрежные замечания открывают зрителю новые пути для размышлений, способные своей неожиданностью обострить его восприятие многозначности зрительного ряда.

Звук как таковой

О природе шумов. Шумы—здесь речь пойдет только об этом типе звуков—можно расположить по шкале, начиная с неопределяемых шумов и кончая определяемыми. К первым относятся, например, некоторые ночные шумы, которые, можно сказать, анонимны; мы не имеем понятия, откуда они возникают[32]. На противоположном конце шкалы будут шумы известного нам источника, независимо от того, видим мы его или не видим. Когда в повседневной жизни мы слышим лай, то нам сразу ясно, что где-то поблизости должна быть собака. Непонятные звуки, возникающие в ночную пору, настраивают слушателя прежде всего на исследование окружающего физического мира, так как где-то в нем скрывается их источник. А как же мы реагируем на многочисленные звуки распознаваемых источников? Стоит нам услышать колокольный звон, как мы зрительно представляем себе, пусть даже весьма туманно, церковь с ко-

локольней, откуда и раздается звон; а от этой картины наши мысли медленно текут дальше, пока не натолкнутся на глубоко запавший в память вид сельской площади с вереницей празднично разодетых прихожан, направляющихся на церковную службу. Вообще говоря, любой знакомый шум рождает в нашем воображении зрительный образ его источника. Шум может быть связан или, во всяком случае, как-то ассоциироваться в нашем сознании с определенной деятельностью или поведением человека и т. п. Иными словами, звуки, источник которых определяется, как правило, не побуждают слушателя на отвлеченные размышления, не вызывают мыслей, неотрывных от языка; скорее, они, как и звуки неопределяемых источников, фиксируют наше внимание на материальных аспектах действительности. Это весьма отчетливо проявляется в сценах и эпизодах, в которых шумы сочетаются с речью. В той же знаменитой сцене из «Отелло» Орсона Уэллса ритмический стук шагов Яго и мавра не усиливает выразительность самого диалога, а помогает переключить внимание зрителей на физическое присутствие героев трагедии.

«Шумы,— по словам Кавальканти,— проходят мимо разума и адресуются чему-то глубинному и врожденному»[33]. Вот почему во времена перехода к звуковому кино приверженцы немого возлагали свои последние надежды на фильмы, озвученные в своей большей части не речью, а шумами[34]. В 1930 году, выступая в Сорбонне,

Эйзенштейн сказал: «Я считаю, что стопроцентно говорящая картина —чепуха... А вот звуковое кино очень интересно, и у него большое будущее»[35]. По мнению Рене Клера (а он, кстати, не разделял иллюзий Эйзенштейна по поводу будущего звукового кино), знатоки предпочитали шумы, полагая, что как материальные явления они создают реальность, менее губительную для экрана, чем та, что воспроизводится сплошными разговорами»[36]. Их убеждение было, видимо, вполне обоснованным. Шумы, материальные качества которых ощутимы, принадлежат к тому же миру, что и пластические образы, и поэтому они вряд ли могут ослабить наш интерес к этому миру.

Впрочем, я не убежден, что режиссер действительно обязан при всех обстоятельствах выявлять материальный характер используемых шумов. Практически он волей скрывать природу некоторых звуков, создавать впечатление, будто они не принадлежат к физическому миру; тогда, становясь как бы «бесплотными», они приобретают

174

иные функции. Подобная трактовка возможна только в отношении шумов, источники которых определяются.

Установка на символический смысл. Шумы от определяющихся источников часто содержат в себе знакомую символику. И если режиссеру удается использовать их символические значения в интересах повествования, то сами шумы превращаются из материальных явлений в некие единицы, которые, почти так же, как словесные высказывания, могут быть элементами мыслительных процессов.

Рене Клер обыгрывает эту способность звука в той сцене из фильма «Миллион», в котором его персонажи дерутся из-за пиджака, думая, что в нем спрятан желанный лотерейный билет. Вместо синхронной фонограммы Клер озвучивает эту сцену шумами игры в регби. Таким образом, комментирующие шумы одновременно и по-настоящему параллельны изображению и находятся в контрапунктической связи с ним. Тем самым Клер явно рассчитывает на то, что между потасовкой, которую зритель видит на экране, и матчем, возникающим в его воображении благодаря фонограмме, установится аналогия; назначение этих шумов — высмеять потасовку из-за пиджака, представить ее участников как регбистов, перебрасывающихся пиджаком, словно мячом. Если допустить, что Клеру действительно удается претворить свой замысел с помощью этих асинхронных шумов, то на нас в данном случае воздействуют не столько их материальные качества, сколько их способность символизировать игру в регби — любую спортивную игру с мячом. Они ценны своими символическими возможностями. В результате они не побуждают зрителя на более внимательное восприятие изображения, а предлагают ему развлечься забавной аналогией, обладающей всеми чертами литературного apercu*.

Фактически то, что пытаются внушить звуки, могло быть с тем же успехом выражено словами. Кинематографичность всей сцены потасовки сомнительна, так как забавная аналогия в ее кульминации навязана кадрам извне, и поэтому она неизбежно затуманивает их собственное смысловое содержание. К тому же данные комментирующие шумы могут не выполнить назначения, предусмотренного для них замыслом Клера; вряд ли они достаточно

специфичны, чтобы непременно вызвать у зрителя ассоциацию с регби или другой подобной игрой.

* ***Мышление*** (франц.).— Прим. пер.

175

Далеко не все определимые звуки знакомы каждому зрителю; да и не все звуки этого типа позволяют определить их источник с абсолютной уверенностью. Вероятно, тем многочисленным зрителям, которые не распознают в них шумы матча регбистов, они покажутся просто причудливыми *.

Кстати, аналогии подобного типа можно устанавливать скорее с помощью кадров изображения, чем звуков. Во вступительной сцене фильма Чаплина «Новые времена» вслед за бегущим стадом овец идет кадр рабочих,. спешащих на фабрику. В данном контексте изображение овец выполняет точно такую же функцию, как фонограмма шумов матча в фильме «Миллион»: овцы показаны не ради них самих, а для того, чтобы путем сопоставления с последующим кадром намекнуть на аналогию между ними и рабочими. Разве рабочие не так же простодушно доверчивы? При их появлении мы невольно смеемся — так неожиданно это сравнение, проведенное с помощью двух невинных документально снятых кадров. Оно строится на понятийном подтексте, автоматически подавляющем материальную сущность его изобразительных компонентов. Показательно, что, по словам Чаплина, сам замысел фильма «Новые времена» возник из «абстрактной идеи» — из его намерения прокомментировать механизированный быт[37].

Иногда, в особенности в экранизациях театральных драм, символические возможности знакомых звуков используются в банальной манере, явно подсказанной почтенными традициями сцены. Например, когда приближается развязка трагического конфликта, происходящего в каком-то доме, и кипят бурные страсти его обитателей, мы слышим зловещие завывания бушующей за его стенами непогоды. Таким образом, между разъяренной природой, которую символизируют эти асинхронные действительные звуки, и неотвратимой катастрофой в мрачных комнатах дома проводится параллель, рассчитанная, по замыслу режиссера, на усиление эффекта участия зрителей в экранном действии. Однако такое использование шумов вряд ли найдет одобрение у понимающего зрителя. Оно предполагает существование

* Старые «комические» впоследствии нередко озвучивали шумами в манере, напоминающей этот • звуковой «гэг» Клера. Например, мы видим, как герой немой комедии разговаривает, а слышим гудки автомобильного клаксона. Эффект смешной, хотя и грубоватый.

замкнутого мира, в котором явления природы соответствуют судьбам людей, что несовместимо с реализмом кинокамеры, склонной к отображению непрерывности потока физического бытия. Кроме того, в этой сцене внимание зрителя поглощает главным образом символический смысл шумов бури и он теряет интерес к значению их материальной сущности. Из-за установки на психологическую реальность такое сочетание не может быть выигрышным для кадров изображения *.

Есть и другая возможность примерно такого же плана; сочетать контрапунктически вой ветра, как символ бушующей стихии, с кадрами тихой семейной жизни для того, чтобы он предупреждал зрителя о том, что над этой обителью мира сгущаются грозные тучи. Но, если в предыдущем примере смысл шумов непогоды был явно параллелен буре человеческих страстей и поэтому понятен, то те же самые шумы почти совершенно непонятны в контрапунктической связи с кадрами совершенно иного содержания. Дело в том, что символика определяющихся шумов слишком туманна, чтобы они могли сами по себе служить основой для построения аналогий или сравнений. Весьма мало вероятно, чтобы зритель, погруженный в мирную атмосферу сцены, воспринял завывание ветра как зловещее предзнаменование. Возможно, что он сочтет диссонирующие шумы непогоды просто случайным стечением обстоятельств: кстати, таким объяснением он по крайней мере отдаст должное специфике кино. Но как бы то ни было, одно не вызывает сомнения — замысел символического контрапункта не осуществляется. Чтобы смысл контрапунктической трактовки шумов доходил до зрителя, их связь с синхронизированными кадрами изображения должна быть ясной.

О звуковом символизме сказано достаточно. Кинорежиссеры обращаются к нему довольно редко. Они предпочитают подчеркивать не столько символический смысл знакомых шумов, сколько материальные свойства лю-

* К символическому параллелизму этого типа благоволят те критики, которые оценивают кино по критериям традиционных искусств. В 1939 году, высказывая свои соображения о художественных возможностях звука, Фондан предлагал сочетать «звон разбиваемого стекла с изображением человека, утратившего свое счастье и вспоминающего о нем». Однако осуществление подобного предложения не достигло бы цели, поскольку нельзя требовать от зрителя, чтобы он обнаружил столь надуманную аналогию в сочетании малопонятных звуков и изображений

бых, как определяющихся, так и неопределяющихся, звуков. В последующем анализе шумы будут рассматриваться исключительно в этом аспекте.

Роль шумов. Шумы, выступая в своем материальном качестве, не ослабляют впечатляющую силу озвученных ими кадров. Из этого почти самоочевидного положения вытекает, что роль, отводимая им в кинофильме, не имеет большого значения. Речь и шумы в корне различны в том отношении, что господство речи затуманивает смысл изображения, а в тех редких случаях, когда господствуют шумы, они

никакого вреда зрительным образам не наносят. Представим себе, что резкие крики или грохот взрыва синхронизированы с кадрами источников этих шумов: даже если допустить, что данные звуки производят глубокое впечатление на психику зрителя, это вряд ли мешает ему воспринимать содержание кадров; подобные шумы, скорее, создают атмосферу, побуждающую его к более пристальному исследованию изображений» обостряющую его восприятие многозначности кадров — а ведь и крики и взрывы могут относиться и к категории неопределяющихся шумов.

Можно пойти даже дальше. Шумы и видимые явления обладают двумя общими признаками: и те и другие фиксируются кинокамерой, и те и другие принадлежат к материальной действительности в ее широком понимании. А если это так, то можно с некоторой натяжкой утверждать, что изучение мира звуков с помощью камеры представляет кинематографический интерес. Флаэрти, неохотно доверявший высказывание сколько-нибудь значительных мыслей словам, весьма ценил «характеризующие» шумы. «Жаль, что я не мог использовать шумы для фильма «Нанук»... Чтобы дать полное ощущение Крайнего Севера, нужны и свист ветра и вой собак»[35]. Стремясь отобразить бесчисленные явления, составляющие мир реальности кинокамеры, режиссеры постоянно используют крупные планы и другие приемы кинематографической техники. Поэтому предложение покойного Жана Эпштейна проникнуть в мир естественных шумов примерно теми же путями кажется мне вполне логичным.

Основная идея Эпштейна заключалась в том, чтобы с помощью замедленной записи звука разложить сложные звукосочетания на отдельные элементы. В фильме «Буря» он таким путем выделил различные компоненты шума сильного шторма и озвучил ими великолепные

178

кадры океана. В этом талантливом и столь же очаровательном эксперименте Эпштейн распространил кинематографическую технику на сферу звука, причем он осуществил это настолько удачно, что его акустические открытия и содержание кадров скорее подкрепляют, чем нейтрализуют друг друга. Вот что пишет об этом - сам Эпштейн: «Ухо, как и глаз, обладает весьма ограниченной способностью различать отдельные элементы явлений. Глаз нуждается в помощи приема замедленного движения... Соответственно и ухо требует звуковой «лупы времени», то есть замедления звука для того, чтобы оно могло обнаружить в сфере еще более неуловимой реальности, - что, например, беспорядочные завывания бури состоят из множества вполне отчетливых, прежде незнакомых ему шумов. В них слышатся выкрики, клокот, вопли, визги и взрывы — тембры и акценты, в большинстве своем не имеющие названий. По аналогии с эффектом замедленного движения эти безымянные шумы могут называться «звуковой реальностью иного измерения»[39].

Типы синхронизации. Параллелизм. Все представления, которые способен породить какой-то шум, связаны в большей или меньшей степени с его источником. Этим объясняется еще одно различие между речью и шумами. Речь как в синхронной, так и в асинхронной трактовке может быть по своему смысловому содержанию

параллельна озвученному ею изображению, а смысловой параллелизм шумов возможен только в случае синхронности (см. тип I в таблице на стр. 161). Некоторые случаи могут показаться исключением из этого правила. Вспомните примеры, иллюстрирующие параллелизм между символическими значениями асинхронных шумов и смыслом озвученных ими изображений (тип III, а и б). Однако эти примеры лишь подтверждают правило, потому что в них шумы используются только как символические единицы, как средство выражения почти словесного характера. В этих случаях шумы в какой-то мере заменяют язык. (Впрочем, иногда ради комедийного эффекта комментирующие шумы могут быть параллельны словесным упоминаниям о них. Например, персонаж фильма заговаривает о шторме — и в тот же момент в фонограмме слышится рев моря. Здесь шумы выполняют примерно такую же функцию, к какой низводятся изображения» дублирующие речь; они иллюстрируют

179

устное упоминание о шторме точно так же, как кадр Эйфелевой башни иллюстрирует слово «Париж».)

Следовательно, в отношении шумов синхронность — непременное условие параллелизма. Мы видим собаку и слышим ее лай. Ратуя за скупость художественных средств, Клер возражает против подобного параллелизма, видя в нем дублирующий эффект: «Не имеет значения, слышим ли мы шум аплодисментов, если мы видим аплодирующие руки»[40]. Правда, параллелизм не всегда соответствует и нашему жизненному восприятию звуков. Диапазон индивидуальных акустических впечатлений зависит от психологического состояния человека. Здесь уместно, кстати, вспомнить Пудовкина, утверждавшего, что, услышав крик о помощи, мы уже не слышим шума транспорта, проезжающего на наших глазах. А что если эти уличные шумы все же включены в фонограмму? Подобные звуковые излишества характерны для многих фильмов. Иногда механическое применение метода параллелизма ведет к искажению реальности в нашем привычном восприятии.

Но в общем параллельные синхронные шумы, так **же** как и параллельная синхронная речь, эстетически приемлемы в тех фильмах, в которых задает тон изображение. Критическое отношение Клера к дублирующему параллелизму не совсем справедливо. С одной стороны, он признает звуковой фильм, но при этом не может понять, что дублирующие шумы в нем неизбежны. Кроме того, в своих возражениях против них он излишне скрупулезен, судя хотя бы по его собственному примеру: хлопки, может быть, и не имеют никакого значения, но они, конечно, не снижают интереса зрителя к кадрам аплодирующих рук. Дублирующие шумы могут выполнять почти такую же функцию, какую выполняет хороший музыкальный аккомпанемент, — побуждать нас к более глубокому общению со зрительными образами фильма.

Контрапункт.

Синхронность. Синхронные шумы в контрапунктической связи с изображением источников (тип II) выявляют некоторые аспекты материального мира, недостаточно выраженные самими кадрами. В

сцене диалога из «Отелло» шум шагов Яго и мавра не просто дублирует то, что мы и так видим, а отчетливо способствует тому, чтобы мы по-настоящему увидели происходящее на экране. Так же и в заключительном

180

эпизоде фильма «Пайза» плач несчастного ребенка, ковыляющего на нетвердых ножках среди трупов, чем-то дополняет его изображение. Как неподдельное выражение беспомощного страха и крайнего отчаяния плач этот принадлежит к тем характеризующим шумам, которые имел в виду Флаэрти, говоря о свисте ветра в северных краях. Кроме того, как непосредственное выражение детского естества этот ужасающий плач бросает более яркий свет на внешний облик ребенка. Изображение на экране приобретает глубину, и зритель склонен сильнее реагировать на него — плач настолько выводит его из душевного равновесия, что он всем своим существом сопереживает детское горе.

Асинхронность. В 1929 году, после того как Рене Клер посмотрел первые американские звуковыефильмы, он нашел удачной следующую сцену из «Мелодии Бродвея»: мы слышим, как захлопывается дверца автомобиля, и в это время видим взволнованное лицо Бесси Лав, наблюдающей из окна за тем, что происходит на улице; этого мы не видим, однако по фонограмме можем догадаться, что отъезжает автомашина. Прелесть этой короткой сцены, по мнению Клера, в том, что она фиксирует внимание на лице актрисы и одновременно сообщает о событии, которое в немом кино пришлось бы показать отдельным кадром. И он делает такой вывод:

«Звук в нужный момент заменяет зрительный образ. По-видимому, в этой экономии выразительных средств звуковому кино удается найти свои особые приемы»[41]. В данном случае одобрение Клера заслужил асинхронный действительный звук от определяющегося источника, который дается в контрапунктической связи с изображением (тип IVa). Чтобы обобщить высказывание Клера, я хочу отметить, что подобный метод синхронизации шумов кинематографичен по трем причинам:

1. Он позволяет нам, или даже побуждает нас, полностью воспринять данное изображение.
2. Он дает возможность обходиться без кадров вспомогательного назначения, которые мы несколько раньше называли «пояснительными врезками в зрительный ряд». Запись шума захлопывающейся автомобильной дверцы заменяет громоздкую врезку, нужную лишь для того, чтобы мы знали, что машина отъезжает. Несмотря на. горячую привязанность Флаэрти к реальности кинокамеры, он, как и Клер, приветствовал возможность заменять кадры изображения шумами, передающими тот же

181

смысл. «Шумы—это сами по себе образы; их можно не подкреплять кадрами изображения — как только мы узнаем шумы, в памяти возникает зрительный образ их источника — его нет надобности показывать» [42].

3. И, наконец, шумы в асинхронной контрапунктической связи стимулируют нашу мысль на поисковый полет по миру физической реальности, отвечающему специфике выразительности

кинематографа. Один из путей, по которому она может направиться, ведет за рамки экрана, в более широкое материальное окружение действия, что доказывает, например, сцена, отмеченная Клером в фильме «Мелодия Бродвея». Шум отъезжающего автомобиля не только повышает наш интерес к выражению лица Бесси Лав, как думает Клер, но и уводит нас дальше, к автомашинам и людям на улице, туда, где жизнь идет своим чередом. Сцены этого типа встречаются довольно часто. Поразительный эпизод на болоте из фильма Кинга Видора «Аллилуйя» озвучен сложными шумовыми рисунками, по которым зритель узнает, что в болоте есть невидимая жизнь. Их эффект несколько напоминает «хор», создаваемый потоком донесений из самолетов в фильме «Патруль в джунглях». Можно напомнить и марсельский эпизод из фильма «Бальная записная книжка», в котором непрекращающийся грохот портовых кранов наполняет ветхую каморку, где происходит действие. Приблизительно так же использованы шумы в фильме «Задворки». Нельзя обойти здесь и эпизод с апашами из фильма «Под крышами Парижа». Когда на загородной улице при тусклом свете газовых фонарей апаши останавливают намеченную жертву, в ночь неожиданно врываются шумы, обычные для железной дороги,— свисток паровоза, стук вагонных колес. Они как будто ничем не оправданы; и все же, запечатлевая их в своем сознании, мы чувствуем, что они привносят нечто важное. Своим иррациональным присутствием они выдвигают на первый план всю окружающую среду действия, делают ее полноценной участницей фильма; а явно случайный характер этих шумов обостряет ощущение фрагментарности ситуаций фильма, лишь частью которых является сцена нападения апашей. Шумы железной дороги связывают реальность кинокамеры с широким миром.

В таком применении асинхронные шумы иногда вовлекают нас в сферу психофизических соответствий. В фильме «Пайза» мы слышим плач ребенка раньше,

182

чем видим его изображение; плач сначала синхронизован с кадрами осторожно пробирающихся через трясину бойцов партизанского отряда. Конечно, плач этот должен вызвать у нас мысль о породивших его ужасах. Однако, поскольку его источник еще недостаточно определился, мы непроизвольно связываем плач со всем ландшафтом, скрывающим как друзей, так и врагов. Мы видим свинцовое небо, непроходимые болота. Так и кажется, будто сама природа изливает свою неописуемую грусть, будто эти бесформенные вопли идут из ее сокровенных глубин.

В фильме Ренуара «Человек-зверь» песня, доносящаяся из соседнего дансинга (в данном случае звуки музыки использованы как шумы), заполняет комнату Северины. В момент, когда Жак убивает ее, наступает тишина; затем, когда все уже совершилось, мы снова слышим звуки дансинга[43]. Искусным приемом — тем, что звуки исчезают и возникают вновь, —Ренуар выявляет перемены в психическом состоянии убийцы. Поэтому прием чередования звука и молчания, дающий представление об этих переменах, кинематографичен.

И, наконец, как пример наиболее сложной синхронизации этого типа можно привести сцепу из фильма Элин Казана «В порту», в

которой Марлон Брандо признается любимой девушке в своем соучастии в убийстве ее брата. Сцена снята на открытом воздухе с видом на порт. Но ее главная особенность в том, что мы не слышим рассказа Брандо об убийстве, которое мы видели раньше: его признание и ее ответ заглушает долгий, пронзительный гудок пароходной сирены. Поскольку пароход виден на заднем плане, звуки гудка, конечно, относятся к категории синхронно-параллельных. Однако наши глаза прикованы не столько к пароходу, сколько к фигурам Брандо и девушки, а по отношению к ним звук гудка асинхронен и контрапунктичен. И в этом своем качестве он выполняет две вполне кинематографичные функции — подчеркивает воздействие окружающей среды и поддерживает интерес зрителя к кадрам изображения. Можно не добавлять, что таким образом полностью выявляется и внутреннее и внешнее содержание сцены, происходящей между влюбленными.

Комментирующий контрапункт (тип IVб) с шумами практически не реализуется, за исключением тех случаев, когда символические значения звуков выявляются за счет их материальных качеств.

Глава 8 Музыка

Прежде чем рассматривать музыку фильма в эстетическом аспекте, необходимо понять ее психологические функции. Они-то и определяют тот иначе необъяснимый факт, что фильмы практически никогда не демонстрировались без музыки.

Психологические функции

Ранний период. Даже в самой ранней стадии кинематографа его упорно пытались избавить от врожденной немоты[1]. Комментатор «во плоти» развлекал зрителей в меру своих возможностей; более или менее синхронно с изображением проигрывались специальные граммофонные пластинки, создававшие для снисходительных зрителей иллюзию того, что на экране кукарекает петух, исполняется ария или даже произносятся короткие фразы;
и, конечно, с самого начала появился аккомпаниатор. Впрочем, все эти предварительные попытки сопроводить фильм звуками и речью терпели неудачи. Живого комментатора вскоре вытеснили надписи, а за ним исчезли **из** обихода кинотеатров и граммофонные пластинки[2].

184

Время звукового кино еще не пришло, «выжила» только музыка — либо в исполнении какого-то механического инструмента, либо пианиста. Некоторые полагали, что музыка понадобилась владельцам кинотеатров для заглушения шума проекционного аппарата, который тогда устанавливали в самом зрительном зале[3]. Но вряд ли это объяснение является верным, поскольку шумный проектор вскоре убрали из зала, а музыка упорно оставалась. Должно быть, потребность в ней объяснялась более обоснованными причинами. Вряд ли они крылись и в чисто эстетических запросах публики, ибо она проявляла полное равнодушие к содержанию и смыслу музыкального аккомпанемента; в те времена сходила любая музыка, лишь бы она была достаточно популярной. Важен был аккомпанемент как таковой. Видимо, и кинематографисты и зрители сразу осознали, что звуки музыки усиливают впечатляемость немых кинокадров. Вначале музыка была скорее компонентом демонстрации фильма, чем самого фильма. Ее главнейшее назначение заключалось в психологической подготовке зрителя к восприятию потока зрительных образов.

Музыка, изображение и зритель. Немой период. *Беззвучная реальность.* Такая подготовка была нужна, потому что наше привычное жизненное окружение наполнено звуками. Хотя мы способны длительное время не замечать их, наши глаза не воспринимают ни одного предмета без того, чтобы в этом процессе не участвовало ухо. Наше представление о повседневной действительности создается из непрерывного смешения зрительных и слуховых впечатлений. Полной тишины практически не существует. Глухая ночь наполнена тысячами шумов, но, даже не будь их, мы все равно слышали бы шум своего дыхания. Жизнь неотделима отзвука. Поэтому выключение звука превращает мир в преддверие ада — во всяком случае, таким он кажется людям, пораженным внезапной глухотой. По описанию одного из них, «ощутимая реальность жизни вдруг исчезла, не стало одного из ее простейших элементов. На земле водворилась тишина, подобная смерти»[4]. Эти слова полностью применимы и к немому экрану, где персонажи ведут себя, как реальные люди, но при этом не роняют ни единого звука, где от неслышного порыва ветра бесшумно колышутся деревья и вздымаются волны. Частым посетителям кинотеатров, наверно, случалось смотреть

185

немой фильм без музыкального сопровождения или же звуковой с неожиданно выключившейся из-за неисправности аппаратуры фонограммой. Впечатление ужасное — тени пытаются изображать живые существа, жизнь растворяется в нереальных тенях.
Поскольку киносъемка — это лишь дальнейшее развитие фотографии, можно полагать, что и фотоснимок производит такое же впечатление. Но нет. Он по своей природе самостоятельнее; ему не нужна помощь звука. Нам известно, что возможности фотографии ограниченны, что она запечатлевает только те картины внешнего мира, которые фотокамера видит в течение крохотного отрезка времени. Поэтому нам и в голову не приходит воспринимать фотоснимки как копии всей реальной жизни и досадовать по поводу того, что мы получаем от них преимущественно визуальные впечатления. Иначе обстоит дело с кинокадрами, действительно воспроизводящими мир в движении. Хотя кинокадры — это тоже фотографии, их емкость изображения реальности значительно превышает емкость фотоснимков. Поэтому мы поддаемся иллюзии, создаваемой кинокадрами: мы верим, будто перед нами не фотография, а воспроизведение жизни во всей ее полноте.
Или, точнее, мы верили бы, если бы кадры не проходили по экрану в полной тишине. Впрочем, они создают настолько сильную иллюзию полноценной реальности, что мы стараемся, несмотря на отсутствие звука, сохранить ее путем подмены противоположной иллюзией — точно так же, как любовь способна не умереть, превратившись в ненависть. Вместо того чтобы воспринимать фотографические качества немых кинокадров, мы невольно и с отчетливо неприятным ощущением видим в них бледные призраки, появляющиеся там, где должны были быть реальные предметы и реальные люди[5]. В полном молчании изображения на экране кажутся нам призрачной копией мира, в котором мы живем, — он превращается в преддверие ада, где

бродят глухонемые. А раз мы воспринимаем их как призраки, то они могут, как всякое видение, рассеяться перед нашими глазами. *Зрительным образам возвращены фотографические качества.* Тут-то и возникает потребность в музыке. Она, как и шумы, или даже в еще большей мере, обладает способностью обострять восприимчивость всех наших чувств. Опыты показали, что

186

когда включен зуммер, освещение -кажется нам более ярким[6]; благодаря этому «интерсенсорному» эффекту музыка оживляет бледные немые образы на экране, обостряя их восприятие. Конечно, музыка—это не просто звуки, а их ритмичное и мелодичное движение, **их** осмысленная последовательность во времени. Движение это не только действует на наши органы чувств, побуждая их участвовать в нем, но и сообщается всем нашим одновременным впечатлениям[7]. Поэтому, как только вступает музыка, наше сознание воспринимает структурные схемы там, где мы их прежде не видели. Беспорядочные смены положений рук оказываются понятными жестами; разрозненные внешние факты объединяются и приобретают ясную направленность. Музыка навязывает немым кадрам свою упорядоченность. Она не только придает им яркость, но и помогает нам внутренне сосредоточиться на восприятии значительных контекстов. В сопровождении музыки призрачные, изменчивые, как облака, тени определяются и осмысливаются.
Музыкальный аккомпанемент несомненно вдыхает жизнь в немые изображения. Но лишь для того, чтобы они выглядели тем, что они есть, — фотографиями. Это весьма важное обстоятельство. Не следует думать, будто музыка, добавляя звук к немым кадрам, должна восстановить в них полную жизненную реальность.

Напротив, ее подлинное назначение — вовлечь зрителя в самую суть немых изображений, заставить его почувствовать их фотографическую жизнь. Назначение музыки — устранить потребность в звуке, а не удовлетворить ее. Музыка утверждает и легализует молчание, вместо того чтобы положить ему конец. И этой цели музыка достигает, если мы ее совсем не слышим[8], а она лишь приковывает все наши чувства к кадрам фильма, отчего мы воспринимаем их как самостоятельные единицы, вроде фотографий. *Молчание создает* ***напряженность.*** Как ни странно, но это впечатление тем более усиливается тогда, когда в моменты крайне напряженного действия музыка вдруг замолкает, оставляя нас наедине с немым экраном. Можно было ожидать, что без музыки зрительные образы перестанут интересовать нас; однако фактически происходит обратное: они привлекают наше внимание еще сильнее тех, что мы видели перед ними в сопровождении музыки. Вспомните полудокументальный фильм «Люди-лягушки» — о бригаде подрывников воен-

187

но-морского подводного флота США. Кульминацией фильма являются несколько сцен, показывающих отважные действия подводников во время второй мировой войны. Особенность этих сцен — отсутствие музыкального сопровождения. Однако молчание, окутывающее амфибиеподобных людей, не превращает их в

призраки, плывущие в пустоте; напротив, оно умножает веру зрителя в их реальность, его интерес к их подвигам в водных глубинах.

Чем же объясняется притягательная сила таких кадров? Допустим, что в какой-то мере самим захватывающим дух действием, но если бы музыка не предваряла тишину, эти кадры скорее тревожили бы нас, чем вдохновляли.

Мы принимаем их безоговорочно благодаря тому, что музыка зарядила наш сенсорный аппарат симпатической энергией. Замолкая перед решающим моментом, она продолжает озарять немые кульминационные сцены даже успешнее, чем озаряла бы своим непрерывным звучанием. Происходит примерно то же, что в фильмах Довженко «Арсенал» и «Земля» с остановленными кадрами, впечатляемость которых выигрывает за счет внешнего движения в предыдущих и последующих кадрах. Кстати, отсутствие звукового сопровождения усиливает также изображения сцен или событий, требующих по своему характеру молчания присутствующих. Кавальканти пишет, что «в военном эпизоде фильма «Мелодия мира» Вальтер Руттман, доведя до кульминации орудийную стрельбу, завершает ее крупным планом пронзительно кричащей женщины и сразу за ним дает кадры с рядами белых крестов — без звука». Кавальканти добавляет: «В руках режиссера руттмановского масштаба молчание может быть громче всяких звуков»[9].

Отступление: вирирование пленки. В эпоху немого кино, видимо, полагали, что музыка недостаточно эффективно выявляет смысловое содержание кинокадров. Ей пытались помочь другим, уже чисто визуальным приемом. Для большей выразительности кадров в каких-то частях фильма пленку подкрашивали (вирировали). Красные оттенки были приняты для сцен, изображающих вспышки грубых страстей и стихийные бедствия, а синие считались подходящими для ночных сцен, тайных похождений преступников или свиданий влюбленных. Разные тона должны были создавать у зрителей настроение, соответствующее теме и сюжет-

ному действию фильма. Но помимо этого вирирование создавало хотя и не столь заметный, однако практически более важный эффект, возникавший скорее от цвета вообще, чем от некоей определенной окраски.

Любой цвет восполняет реальность изображения в измерениях, недоступных черно-белым оттенкам. Поэтому подкраска пленки поддерживала дыхание жизни в экранных образах, когда они, оставшись без музыкального сопровождения, становились похожими на призраки. Вирирование было, можно сказать, средством борьбы с призраками. Кроме того, одинаковая окраска довольно длинных монтажных фраз помогала выявлять недостаточно ясную смысловую взаимосвязь между кадрами при отсутствии музыки (что, впрочем, удавалось лишь тогда, когда слой красной или синей краски был достаточно тонким и не затруднял восприятия нюансов содержания вирированных кусков). Остается добавить, что хотя цвет по своему воздействию на зрительское восприятие экранного изображения во многом совпадает с музыкой, он отнюдь не может заменить ее. Время вполне доказало, что цветные фильмы нуждаются в под-

держке музыки не меньше черно-белых. Вирирование лишь вторило музыке в сфере самих зрительных образов.
Пьяный тапер. Я все еще помню, словно это было вчера, старый кинематограф, куда я больше всего любил ходить в те отдаленные времена. Он помещался в бывшем здании театра эстрадных обозрений с ярусами пышно декорированных лож, блиставшем великолепием, не соответствовавшим его более -позднему назначению. Музыкальное сопровождение фильмов было поручено Седовласому таперу, такому же ветхому, как и выцветший плюш обивки кресел и облупленная позолота гипсовых купидонов. Он тоже знавал лучшие дни. В юности он был одаренным пианистом, ему прочили большое будущее, но потом он пристрастился к бутылке, и о блестящем начале его карьеры свидетельствовал только развевающийся lavaliere * — реликвия студенческих дней, озаренных мечтами о славе. Он редко бывал по-настоящему трезвым. Играя, он настолько уходил в себя, что не бросал ни единого взгляда на экран. Его музыка шла своим собственным неисповедимым путем.

* Широкий галстук, завязывающийся бантом *(франц.).— Прим.* пер.

Иногда, возможно под влиянием легкого опьянения, он свободно импровизировал; его словно подмывало желание излить в музыке свои вызванные алкоголем туманные воспоминания и непрерывно меняющиеся настроения; в другие дни он бывал в таком оцепенении, что повторял лишь несколько одних и тех же популярных мелодий, механически украшая их сверкающими глиссандо и трелями. Так что зрителям не приходилось удивляться, если веселые мелодии звучали в зале тогда, когда на экране некий граф в благородном негодовании выгонял из дома свою неверную жену, или если похоронный марш сопровождал вирированную голубым тоном сцену их примирения в конце фильма. Отсутствие связи между музыкальными темами и экранными действиями, смысл которых они должны были подкреплять, казалось мне весьма занятным, потому что заставляло меня видеть сюжет в новом, совершенно неожиданном свете, или, что еще важнее, погружаться в неизведанные глубины скрытого смысла кадров.
Тем, что старый пианист играл, не считаясь с содержанием экранных изображений, он как бы вытягивал из них множество секретов. Однако его равнодушие к содержанию кадров не исключало, хотя и делало маловероятной, возможность параллелизма: изредка музыкальная тема тапера совпадала с драматургией того или иного эпизода с точностью, казавшейся мне из-за ее абсолютной случайности тем более фантастической. У меня возникало такое же ощущение, какое я, бывало, испытывал тогда, когда, проходя по улице мимо мастерской часовщика, замечал, что часы, нарисованные на его вывеске, показывают точное для того момента время. Благодаря этим редким совпадениям и стимулирующему действию обычных расхождений у меня создавалось впечатление, будто между музыкальным «монологом» тапера и драмой, показываемой на экране, существует некая, хотя бы самая неуловимая, взаимосвязь — благодаря своей ненарочитости

и неопределенности эта связь была в моих глазах превосходной. Мне никогда не доводилось слышать более подходящего аккомпанемента.

Звуковой период. С приходом звука музыканты исчезли из кинотеатров, однако тип музыки, предложенный ими, остался жить как составная часть фонограммы. Практически звуковым фильмам тоже нужна музыка, по определению Аарона Коплэнда, «не предназначенная

190

для того, чтобы ее слушали, а помогающая заполнять пустоту в паузах разговоров» [10]. Не обязательно, чтобы музыка только заполняла паузы. По мнению Стравинского, она «так же связана с драмой, как музыка в ресторане с беседой за отдельным столиком... Я не могу признать ее музыкой»",—язвительно добавляет он.

Но как бы то ни было, музыкальное сопровождение - то есть «комментирующая» музыка — прочно утвердилось и в звуковом кино. Выполняет ли она по-прежнему важное назначение или является лишь пережитком немого фильма? В поддержку второй альтернативы можно привести довод, что комментирующая музыка—это некогда весьма необходимое и действенное средство против вынужденного молчания экрана — теряет право на существование теперь, когда ее могут заменить звуки реальной действительности. А поскольку они присутствуют всегда и повсюду, риск того, что кадры изображения когда-либо окажутся немыми, весьма невелик. Зачем же тогда вообще вводить музыку извне? Как элемент искусственный, она все равно несовместима с натуральными шумами и, несомненно, нарушает естественность тех фильмов, в которых полностью используется обилие реально существующих звуков. Следовательно, музыкальное сопровождение—дело прошлого, и от него лучше отказаться совсем [12].

Все это звучит логично. Однако такой вывод для нас неприемлем как основанный на предпосылке, противоречащей тем теоретическим концепциям, которыми мы руководствовались до сих пор. Она предполагает, будто фильм тяготеет к абсолютной натуральности; будто он достигает совершенства только тогда, когда в нем воспроизведена целиком вся реальность, с равным упором на изобразительные и звуковые элементы *. Но как раз это и вызывает сомнения. Представим себе фильм, на всем протяжении которого вместо комментирующей музыки даются переплетения действительных шумов. Естественность, достигнутая такой полной регистрацией реальности, вероятно, поражала бы настолько, что мы иногда упускали бы нечто важное в содержании самих кадров. Ведь когда перед нами реальный мир, мы не всегда обращаем особое внимание на **его** зрительные

* Например, абсолютный натурализм фильма «Анатомия убийства», видимо, явился результатом ошибочного понимания реальности кинокамеры.

аспекты. (Это не Противоречит тому, что практически шумы в фильме чаще усиливают, чем снижают интерес зрителя к озвученным ими изображениям. Я ставлю под сомнение не столько впечатляемость специфических шумов, сколько абсолютную натуральность фильма.) Так что же помогает зрительным образам снова стать центром нашего внимания? Это, конечно, дело комментирующей музыки.

И еще два дополнительных соображения. Во-первых, несмотря на свое постоянное и повсеместное присутствие, звуки реальной жизни обычно воспринимаются нами с перебоями. Поэтому, когда режиссер фильма ставит себе задачу воспроизведения жизненной действительности в ее естественном восприятии, он обычно оставляет какие-то куски фильма неозвученными; если же он чувствует настоятельную необходимость дать все естественные шумы, то мы в отдельных случаях просто не воспринимаем их. Следовательно, музыкальное сопровождение. необходимо для того, чтобы мы не отвлекались от изображения во время интервалов в фонограмме шумов или же тогда, когда мы не слышим их по причинам психологического характера. Во-вторых, музыка может поддерживать интерес к изображению в моменты, когда его содержание подавляют слова. Например, отсутствие комментирующей музыки в многочисленных разговорных сценах фильма «Шляпа, полная дождя» снижает его кинематографические достоинства. (Конечно, в первую очередь этому фильму вредит господство диалога.) Однако в подобных фильмах музыкальное сопровождение играет почти чисто вспомогательную роль.

Эстетические функции

Пьяный тапер в старом кинематографе, видимо, был анахронизмом. Уже в те годы, по словам Э. Линдгрена, «неуместность веселой музыки во время демонстрации серьезного фильма стала очевидной» [13]. Вообще говоря, эстетическая необходимость некоей взаимосвязи изобразительных и музыкальных тем была осознана еще на заре кинематографа. Эту мысль сформулировал Ганс Эйслер: «Изображение и музыка должны сочетаться друг с другом хотя бы весьма косвенно или даже по контрасту» [14]. А каковы же способы их сочетания? Музыка мо-

жет быть не только комментирующей или аккомпанементом, но также элементом действия и даже ядром фильма.

Комментирующая музыка. Параллелизм. Параллельная комментирующая музыка повторяет своим собственным языком какие-то настроения, тенденции или значения сопровождаемых ею кадров. Так, быстрый галоп служит иллюстрацией погони, а мощные сфорцандо отражают приближение кульминационного момента действия, разворачивающегося на экране[15]. Помимо того что музыка такого плана физиологически подготавливает зрителя к восприятию фотографической природы кинокадров, она может выполнять и

чисто кинематографическую функцию — незаметно выделять некоторые нюансы их смыслового содержания.

Различные типы музыкального сопровождения можно расположить по шкале, поместив на одном конце музыку, передающую скорее своеобразное настроение всего фильма, чем какого-то определенного эпизода. К музыке этого типа относятся мелодии, проходящие лейтмотивом через весь фильм, вроде тех, что слышатся в «Третьем человеке» Кэрола Рида и «Огнях рампы» Чаплина. Нужно сказать, что такие лейтмотивы не только выражают основное эмоциональное содержание фильма, но и остаются на всем его протяжении тем, что Коплэнд называет «заполнителем фона»[16]. Если в сфере изображения вирирование пленки можно сравнить с музыкой, то в сфере самой музыки эти неизменно повторяющиеся мотивы являются чем-то вроде местного колорита. Бывает, конечно, и так, как, например, в фильме «Третий человек», в котором партия цитры находится в параллельной связи с одними изображениями, в частности, с кадрами ночной Вены, с ее статуями и площадями, и в косвенной или даже контрапунктической — с другими. Музыкант, играющий **на** цитре, напоминает пьяного тапера.

В «Огнях рампы», как и в «Третьем человеке», существует гибкая взаимосвязь между постоянным музыкальным фоном и зрительным рядом. Она подчеркивает сюжетное значение кадров, не лишая их должной меры неопределенности. Иначе говоря, каждый из этих лейтмотивов побуждает нас глубже вникать в содержание зрительного ряда. Однако в том, что выражают кадры, лейтмотив не пропадает. Хотя наше зрение всецело по-

глощено экраном, наш слух все же улавливает тему цитры или основную мелодию Чаплина. Как это ни парадоксально, но каждая из них представляет собой и чистый аккомпанемент и самостоятельный опус. Обе служат звуковым фоном вроде любой «ресторанной музыки», и обе привлекают нас красотой и своеобразием.

Но как одна и та же музыка может быть фоном и его полной противоположностью? Видимо, это возможно потому, что каждый лейтмотив исполняет свои две несовместимые роли попеременно. Так, например, в фильме «Огни рампы» мы не замечаем музыки, пока она настраивает нас в духе экранного повествования; однако, как только мы погружаемся в присущую фильму атмосферу упадка и старения, мы непременно осознаем, что музыка, остававшаяся до тех пор незамечаемой, и сама по себе вызывает эти настроения. А неожиданность открытия, что она звучала все время, делает ее тем более привлекательной. Затем этот процесс повторяется заново: лейтмотив опять становится неслышимым, отсылает нас обратно к зрительным образам.

Противоположный конец шкалы займет музыка, иллюстрирующая не общее настроение фильма, а определенную тему его действия, чаще всего в каком-то одном эпизоде. Подходящим примером может быть тот же быстрый галоп, записанный под кадры погони. Даже если музыка этого типа сведена к роли «заполнителя фона», она, во всяком случае, служит психологическим стимулятором. А

кинематографически такой аккомпанемент желателен при условии, что он дублирует и тем самым усиливает материальные аспекты изобразительной темы. Ведь быстрый галоп выражает не столько цель погони, сколько ее бурный темп.

Впрочем, поддержка изобразительной темы и ее излишнее подчеркивание — вещи разные. Параллельная комментирующая музыка может быть настолько явно выраженной или даже назойливой, что она уже не служит аккомпанементом, а занимает ведущее положение [17]. В таком случае она требует от зрителя слишком много внимания и мешает ему уловить некоторые подробности эпизода, главную тему которого она дублирует. Такой ослепляющий эффект в особенности свойствен музыкальным компиляциям из мелодий определенного смыслового содержания. Существуют популярные мотивы, по традиции ассоциирующиеся с цирковыми представлениями, похоронами и другими жизненными событиями подобно-

го типа; всякий раз, когда один из таких давно превратившихся в штамп мотивов звучит под соответствующее изображение, он автоматически вызывает у зрителя стереотипную реакцию. Нескольких тактов «Свадебного марша» Мендельсона достаточно, чтобы сообщить зрителю о том, что ему показывают свадьбу, и не допустить до его сознания все визуальные факты, которые не связаны непосредственно с данной церемонией.

Уолт Дисней в своих натурных фильмах идет настолько далеко в этом направлении, что даже монтирует документально снятые кадры животного мира с музыкальной фонограммой таким образом, что они, вопреки всякой вероятности, приобретают смысл, подсказываемый знакомыми мелодиями. Звери танцуют или, словно спортсмены, скользят по склону горы в полном соответствии с музыкой, подразумевающей именно эти действия. Этот забавный эффект достигается с помощью музыкальных штампов и особых приемов кинематографической техники. Однако, когда эти остроумные фальсификации природы, снятой кинокамерой, становятся постоянным элементом фильма, зритель распознает обман и они перестают развлекать его. Между прочим, изобразительные штампы по меньшей мере так же распространены в кино, как и музыкальные. Долгий поцелуй в финале многих голливудских фильмов скорее стандартный предвестник счастья, чем поцелуй как таковой [18].

Контрапункт. Многое из того, что было сказано о параллельной комментирующей музыке, относится и к контрапунктическому музыкальному сопровождению. Если такая музыка звучит преимущественно на заднем плане, то она тоже способна усиливать выразительность кадров изображения. Представьте себе крупный план лица спящего человека, сопровождаемый ритмами пугающей музыки[19]: нас почти наверно удивит странное несоответствие между характером музыки и мирной картиной на экране. И тогда, пытаясь разгадать эту загадку, мы, может быть, захотим более пристально исследовать спящее лицо, найти его психологические соответствия, потенциальные изменения. А в противном случае, когда ведущее место принадлежит контрапунктической музыке, она выполняет ту же функцию, что и речь, определяющая развитие действия. От одного «диссонирующего аккорда в должном месте, — говорит Коп-

лэнд, — весь зал может застыть от ужаса посреди сентиментальной сцены, а удачно рассчитанный пассаж, исполненный на духовом инструменте, способен превратить явно мрачный момент действия в нечто вызывающее животный смех»[20]. В обоих случаях впечатляемость музыки снижает выразительность кадров.

Однако при всем своем сходстве параллельная и контрапунктическая музыка в фильме различны в одном важном аспекте. Параллелизм музыкального сопровождения предполагает непременное дублирование смысла' зрительного ряда, а контрапунктическая трактовка позволяет возлагать на музыку любые задачи и функции. Режиссер фильма может, например, использовать ее символически. Именно так и поступал Пудовкин, предпочитавший асинхронный контрапунктический звук настолько, чтобы утверждать, будто музыка «должна держаться собственной линии». Во второй половине своего первого звукового фильма «Дезертир» он использовал музыку для выражения идеи, совершенно не связанной с фактическим содержанием экранного действия. Мрачные кадры демонстрации потерпевших поражение рабочих озвучены бравурной музыкой, которая, по твердому убеждению Пудовкина, должна внушить зрителю представление об их несломленном боевом духе и уверенность в их предстоящей решительной победе[21].

Мне кажется маловероятным, чтобы даже зрители, вполне сочувствующие делу коммунизма, могли без труда понять такой чисто идейный смысл музыки. Ведь ее бравурный характер может выражать и настроение временных победителей. Здесь уместно вспомнить пример с завываниями штормового ветра, которые, по режиссерскому замыслу, должны предвещать конец семейной идиллии, представленной в кадрах. Как и шумы, музыка вполне способна помочь характеристике тех идей и понятий, которые уже заданы; но она не может определять или символизировать их самостоятельно. Поэтому музыка в «Дезертире» не достигает своей цели — не говоря уже о ее сомнительной кинематографичности, поскольку цель эта скорее относится к сфере идеологии, чем материальной действительности.

Связь с повествованием. Впрочем, кинематографичность комментирующей музыки определяет не | только ее связь с озвученными ею кадрами — а мы до сих пор исследовали ее только в этом аспекте, — но так-

же и связь музыкального сопровождения с сюжетным действием фильма. На первый взгляд положение, что музыка должна быть увязана с действием, представляется бесспорным. А разве не очевидно, что такая связь в особенности необходима для контрапунктической музыки? Ее посторонние темы — чуждые тому, что выражают сами кадры, — явно бессмысленны, если они не способствуют развитию сюжета.

На этих соображениях сформировалась господствующая теоретическая мысль. Еще в 1936 году Курт Лондон утверждал, что музыка в звуковых фильмах должна служить «психологическому

продвижению действия» и что «она должна сглаживать переходы между кусками диалога; она должна устанавливать ассоциативность идей и продолжать развитие мысли; а помимо и сверх всего этого она должна усиливать моменты кульминации и подготавливать к дальнейшему ходу драматического действия»[22]. Эрнст Линдгрен, целиком соглашаясь с мнением Лондона о функциях музыки, дополняет их еще одной. «Музыка... должна... время от времени служить эмоциональной разрядкой»[23]. К ним обоим присоединяет свой голос Ганс Эйслер, который подчеркивает, что все это относится и к контрапунктическому аккомпанементу. «Даже в случаях самого резкого расхождения, например, когда сцена убийства в фильме ужасов сопровождается намеренно равнодушной музыкой,—отсутствие связи аккомпанемента с изображением должно быть оправдано смыслом того и другого в целом как особым видом взаимосвязи. Такое структурное единство должно быть сохранено даже тогда, когда музыка используется для контраста»[24]. Не безразличен к структурному назначению музыки и Аарон Коплэнд, иначе он не преувеличивал бы ее возможности в качестве средства, «связывающего воедино визуальное произведение, которому по самой его природе неизменно угрожает опасность распасться на части»[25].

Музыка, которая, таким образом, помогает построению экранного повествования, безусловно имеет некоторую драматургическую ценность. Но это не означает, что-она непременно так же «хороша» кинематографически. Чаще всего музыка, весьма полезная для повествования, все же противоречит специфике кино. Кинематографичность музыки в фильме, так же как и типа синхронизации речи, зависит от того, насколько соответствует природе кино сам подкрепляемый ею сюжет. Ошибка прак-

тически всех критиков, путающих драматургические достоинства музыки фильма с кинематографическими, объясняется тем, что традиционная эстетика кино не проводит различия между кинематографичными и некинематографичными типами сюжета. А раз они не считаются с этими различиями, то, естественно, полагают, будто кинематографичность музыкального сопровождения фильма определяется тем, насколько успешно оно способствует связности его сюжетного действия и (а иногда — или) помогает создать напряженность.

Господствующая теория кино излишне формальна. **Она** несостоятельна потому, что безоговорочно признает одинаковую пригодность всех видов сюжета для претворения средствами кино. А это неверно. Более подробно тема кинематографичности сюжетов будет обсуждаться в двенадцатой главе. Здесь мы лишь предварим ее замечанием, что, во всяком случае, один тип сюжета — так называемый «театральный» — упорно не поддается кинематографичной трактовке. Хотя бы по той причине, что в основе театрального сюжета лежит идея; при его перенесении на экран духовная реальность господствует над физической. Допустим, что фильм, излагающий такой сюжет, сопровождает музыка, полностью отвечающая своему структурному назначению и тем самым усугубляющая театральность сюжетного действия; в этом случае

музыка фильма именно из-за своих превосходных драматургических качеств абсолютно так же некинематографична, как и сам сюжет. Подчиненное сюжету музыкальное сопровождение фильма неизбежно подчеркнет в нем ситуации и смыслы, чуждые реальности кинокамеры. Характер построения сюжета определяет и характер верной его интересам музыки. Поэтому нужно внести оговорку в то, что было сказано раньше о параллельном и контрапунктическом использовании музыкального сопровождения. Пугающая музыка в сочетании с крупным планом лица спящего человека не обязательно стимулирует наш интерес к изучению самого лица; если эта музыка служит подкреплением театрального сюжета, то она уведет наши мысли далеко от этого лица, в те сферы, в которых значение физического бытия ничтожно.

Важнее всего, конечно, чтобы музыкальное сопровождение оживляло зрительный ряд фильма выявлением более материальных аспектов реальности. Повествование, отвечающее духу кинематографа, позволяет осуществить это музыке, органически включенной в построение дей-

198

ствия, тогда как театральный сюжет не допускает этого. Вот почему музыка, подчиненная нуждам такого сюжета, тем более кинематографична, чем меньше она выполняет свое предназначение. Иначе говоря, в рамках некинематографичного повествования драматургическое несоответствие музыки может легко обернуться ее достоинством. И в театральном фильме музыка вполне может быть кинематографичной, но лишь при условии, что она заостряет наше внимание не на заданных мотивах сюжета, а на тех материальных явлениях, которые он обходит. Заслуга музыки в том, что она скорее игнорирует действие, чем развивает его. Пьяный тапер, игравший не глядя на экран, был, в конце концов, не так уж неправ.

Музыка действия. Случайная музыка.

Представьте себе нищего, играющего на скрипке, или мальчишку-посыльного, насвистывающего какой-то мотив [26]; эти примеры показывают, что под понятием «случайная музыка» имеются в виду неожиданные музыкальные моменты, вкрапленные в поток жизни. В этом ее кинематографичность. Отнюдь не привлекая внимания к себе самой, такая музыка, судя по названию, возникает случайно, в какой-то представляющей интерес жизненной ситуации. Как и неназойливый аккомпанемент, случайная музыка остается на заднем плане. Следовательно, она может быть использована в фильме для подкрепления зрительного ряда, независимо от типа синхронизации. Многое из того, что было сказано о шумах, относится и к случайной музыке. Ее сходство с натуральными звуками определяет общая для них неразрывная связь с окружающей средой. Насвистывание посыльного принадлежит к тому многообразию звуков, которое мы слышим, куда бы мы ни направились; мелодия оживляет улицу, на которой остановился бродячий скрипач. Для случайной музыки важно лишь место, где она звучит, а не ее содержание.

Сходство между случайной музыкой и шумами достаточно доказывает использованный раньше для пояснения одной из

кинематографичных функций асинхронного контрапунктического звука пример из фильма «Человек-зверь». Песня, которую мы рассматривали прежде только в качестве шумового эффекта, выполняет и другое назначение: она, как и звуки болота в фильме «Аллилуйя», расширяет материальное окружение действия, включает в него то место, откуда она доносится. Помимо того что

199

перерывы в ее звучании отражают душевное состояние убийцы, песня еще и вызывает в воображении зрителя картину переполненного, сверкающего пятнами отраженного света дансинга, а также окрестных улиц с царящей там атмосферой случайных встреч и коротких связей. Комната Северины как бы расширяется, вбирая в себя и жизнь, протекающую в тех местах, где рыщет ее убийца. Уинтроп Сарджент отмечает, что «прием изображения сцены убийства под аккомпанемент пошлой музыки используется и в опере. Приводя в качестве примера «Риголетто» и «Кармен», он пишет: «Сама пошлость музыки... указывает на то, что смерть эта не героична, что она всего лишь конец жизни довольно жалкого существа, жившего той же мечтой о зыбком, дешевом счастье, какую рождает подобная мелодия»[27].

Понятно, что случайная музыка, так же как речь и шумы, может быть синхронизирована либо с изображением ее источника, либо с иными кадрами. Возможность выбора, а следовательно, и чередования синхронной и асинхронной трактовки музыки этого типа часто используется удачно. В фильме Рене Клера «Под крышами Парижа», например, несколько жильцов многоквартирного дома напевают, мурлычут про себя или наигрывают одну и ту же популярную песню; мы слышим ее непрерывно, а самих жильцов видим лишь тогда, когда камера, установленная где-то перед домом, панорамируя, наводит фокус на их комнаты. Мотив песни, ее музыкальные качества не имеют значения в данном контексте) не только оправдывает движения камеры, но и своим единообразием побуждает нас внимательнее приглядываться к поведению исполнителей, разнообразие которого усиливает комический эффект распространенности мелодии. Подобный пример есть и в фильме «М» Фрица Ланга, в котором сначала устанавливается факт, что убийца девочки имеет навязчивую привычку насвистывать широко известный мотив из «Пер Гюнта» Грига[28], а затем наше знакомство с этим фактом выгодно используется — свист звучит в фонограмме, не сопровождающей изображение убийцы. Вместо него мы видим витрины магазинов, многолюдные улицы и слепого нищего, который отчетливо помнит, что он уже слышал этот зловещий свист. И тогда мы еще активнее включаемся в жизнь улицы, столь подробно воспроизведенную на экране, поскольку и мы, как и этот слепой, знаем, что;убийца снова бродит по городу.

200

Музыкальные номера: сомнительная кинематографичность. С появлением звука фильмы стали изобиловать оперными сценами, концертными номерами, сольными песенными и другими выступлениями: кинорежиссеры настойчиво пытаются сочетать приятное для глаз с приятным для слуха. В отношении музыки,

представленной таким образом, снова возникает вопрос ее соответствия специфике фильма. Музыкальные выступления могут быть кинематографически полноценными или сомнительными в зависимости от того, как они использованы в фильме.

Вряд ли нужно доказывать, что музыкальные номера, введенные в фильм ради интереса к ним самим, эстетически неправомерны. Слушая такое выступление на экране, мы невольно подменяем зрительные впечатления внутренними ощущениями, вызываемыми потоком музыкальных ритмов и звуковых рисунков, то есть происходит сдвиг эмфазы, явно противоречащий специфике кино. Ведь те же впечатления мы могли бы получить, находясь в концертном зале. Но неужели мы действительно превращаемся в посетителей концерта? Интересно, что этому как будто противится сама природа кино. Представьте себе фильм, посвященный исполнению концерта; допустим даже, что в нем сделано все для усиления впечатляемости самой музыки — движения камеры сведены до минимума, зрительный ряд совсем не отвлекает нашего внимания. При столь благоприятных условиях, казалось бы, ничто не должно мешать нам наслаждаться прелестью концертной музыки и своеобразием ее содержания. Однако фактически дело обстоит иначе.

Когда во время исполнения концерта камера стоит неподвижно — словно меломан, настолько захваченный музыкой, что он слушает ее, затаив дыхание, — то ослабленная таким образом интенсивность жизни на экране, как правило, не усиливает нашу слуховую реакцию, а, напротив, разоблачает несостоятельность всей трактовки материала фильма; нам кажется тогда, будто мертва и сама музыка. Когда нет реальности кинокамеры, музыка, даже в превосходном исполнении, воспринимается как нечто чуждое, как затянувшееся присутствие чего-то постороннего, а не как блестящее произведение музыкального искусства. В результате зрителя одолевает скука, если, конечно, он не захочет добровольно превратиться в слушателя концерта. Но это было бы с его стороны слишком большой уступкой.

201

Музыкальные номера: кинематографичная трактовка. Вопреки своему несоответствию специфике кино, музыкальные инсценировки могут быть использованы в фильме вполне удачно. Одной из таких возможностей является музыкальный фильм («мюзикл»), в котором исполнение песен и другие выступления представлены в манере, отвечающей своеобразию выразительных средств кино. Вторая возможность заключается в попытке интеграции, то есть органического внедрения самостоятельного музыкального номера в поток подлинно кинематографичной жизни.

Музыкальный фильм. Музыкальный фильм, напоминающий водевиль, представляет собой столь же невероятное сочетание песенок в опереточном стиле, красочных балетных постановок в манере мюзик-холла, коротких комических диалогов, интермедий и всевозможных сольных номеров. Такой фильм одновременно и притязает на единство и рискует распасться на отдельные куски. Никто не станет серьезно говорить о содержательности му-

зыкального фильма. Однако он может быть превосходным развлечением и настоящим кинематографом.

Мюзикл сформировался в начале эры звукового кинематографа, когда ему удалось порвать узы, поначалу сковывавшие его с театром. В Европе провозвестниками нового жанра были фильм «Трое с заправочной станции» режиссера Тиле (1930) и первые звуковые фильмы Рене Клера, прелестно сочетавшие кинокомедию с музыкой. Голливудские продюсеры ухватились за музыкальный фильм, увидев в нем средство борьбы с настроениями, вызванными экономическим кризисом, и ценное подспорье в поддержке оптимизма нового курса Рузвельта. Почву для расцвета нового жанра подготовил Эрнст Любич своими фильмами «Парад любви» (1930), «Монте-Карло» (1930) и «Улыбающийся лейтенант» (1931). Лю-бич дал другим режиссерам предметный урок тонкого умения перемежать сюжетное действие музыкальными номерами. Фабула фильма «Сорок вторая улица» (1933), посвященного закулисной жизни театра, успешно мотивировала выступления актеров фильма на сцене. Такие ежегодные кинопостановки, как «Мелодия Бродвея» и «Большие радиопередачи», превзошли все эстрадные ревю по обилию голых ног, роскоши декораций, да и по таланту отдельных исполнителей. Подлинно этапными в этом жанре стали танцевальные фильмы Фреда Астера

202

с участием Джинджер Роджерс: в них сочетание поразительного танцевального мастерства с блестящей творческой изобретательностью осуществлялось методами, обогатившими кинематограф[29]. Список достижений этого жанра продолжает пополняться. Жанр музыкального фильма утвердился вполне прочно. На первый взгляд обычная схема музыкального фильма кажется крайне простой. Музыкальный фильм строится на сюжетной основе, выраженной достаточно ясно, чтобы помешать ему превратиться в ревю или варьете, и в то же время недостаточно, чтобы придать его действию четкую осмысленность комедии или оперетты, жанр которых предусматривает множество отступлений. И подобная фабула —чаще всего обильно сдобренное ревностью любовное недоразумение—бывает по-своему жизненно достоверной. Сцены, снятые на улицах Нью-Йорка в фильме «Свингтайм» Джорджа Стивенса и в «Странствующем джазе» Винсенте Минелли, почти так же похожи на обыденную жизнь, как и съемки Парижа у Рене Клера. К тому же песни в музыкальном фильме обычно увязаны со сквозной линией интриги. Песня «Под крышами Парижа», вокруг которой строится одноименный фильм Клера, введена в него как нельзя более естественно: панорамируя, камера показывает нам городской пейзаж от дымовых труб до уровня тротуара, где мы видим, как уличный певец Альбер исполняет свою новую песенку в окружении соседей и прохожих. В фильмах чисто музыкального жанра песни подчас берут свое начало в случайно брошенном слове или помогают дальнейшему развитию действия.

Но можно ли сказать, что реалистично само действие такого фильма? В сущности, музыкальному фильму не свойственна серьезность мысли других жанров игрового кино, а сцены повседневной жизни всегда подаются в нем как бы со смешинкой в

глазах. Его слабо мотивированное действие временами так же искусственно, как и танцы и песни. Рассыльные в «Миллионе» то ведут себя, как обычные люди, то бегут в типично балетной манере; пожалуй, даже трудно сказать, к какому миру они больше принадлежат. Предполагаемую реальность действия иногда нарушают и песни: эпизод, который по замыслу должен изображать жизнь как она есть, становится менее естественным из-за включенных в него песен. Большинство музыкальных фильмов изобилует такими головокружительными переходами. Для этого жанра ха-

203

рактерно и предрасположение к -яркой театральности. Режиссеры музыкальных фильмов придают столь ничтожное значение фотографической достоверности, что подчас решают даже бытовые сцены средствами театра. И, уж конечно, каждый музыкальный номер служит поводом для постановки безмерно пышных зрелищ. Балетные номера исполняются то в роскошно обставленных комнатах, то в фантастических залах, а песни звучат в условном мире студийного павильона. В фильме «Странствующий джаз» множество стилизованных декораций, построенных без малейшей попытки создать эффект пространственной глубины. В общем жанр музыкального фильма тяготеет больше к сценической фантазии.

Помня обо всем этом, трудно понять, почему музыкальные фильмы могут быть кинематографически привлекательными. Их условные декорации и самостоятельные песенные номера, казалось бы, больше подходят для сцены, чем для экрана. Конечно, шутливая интонация в подаче песен и оформления действия несколько смягчает свойственную им театральность, но одно это не может служить достаточным объяснением причастности жанра музыкального фильма к кинематографу. Однако он все же в какой-то мере кинематографичен по следующим причинам.

Во-первых, в музыкальных фильмах поводом для разнообразных вставных выступлений неизменно служат бытовые ситуации. Тем самым создается впечатление, будто целенаправленная композиция сюжета изредка уступает место импровизации. В фильмах Фреда Астера, как пишет один критик, «обнаружилось, что на экране наи-более выигрышны не танцы, поставленные как эстрадный номер, а более интимные, как бы неожиданно возникающие по ходу действия лишь потому, что ноги танцоров сами пустились в пляс»[31]. Это относится, конечно, и к любым музыкальным выступлениям. А ведь ничто так не характерно для реальности кинокамеры, как эффект не-нарочитости, случайности воспроизводящих ее явлений и событий. Поэтому, создавая впечатление, будто песни рождаются в бытовых ситуациях, жанр 'музыкального фильма доказывает свое хотя и не близкое, но все же родство с кинематографом.

Во-вторых, музыкальные фильмы отражают противоречия, заложенные в самой основе кино, — те, что возникают из-за столкновения реалистической тенденции с формотворческой. Реализм этого жанра проявляется в

204

упорном, хотя и недостаточно решительном, стремлении к сколько-нибудь связному сюжету, который как-то увязывал бы жизненные

события фильма; а формотворчество—в том, что фабульное действие постоянно перемежается песнями и другими инсценированными выступлениями. Кинематографичная трактовка материала фильма, в моем понимании, достигается «правильно» сбалансированным соотношением обеих тенденций. Правда, жанр музыкального фильма и не предполагает такого соотношения, но у него есть другое, не менее важное достоинство. Самим своим построением они иллюстрируют извечную борьбу за главенство между реалистической тенденцией, выраженной в банальном сюжете, и формотворческой, находящей естественный выход в песнях и т. п. Не проявляет ли, однако, этот жанр излишнего пристрастия к самостоятельным музыкальным выступлениям? При всем внимании к ним как таковым музыкальный фильм не допускает, чтобы они занимали ведущее место и отвлекали зрителя от жизненных перипетий сюжета. Инсценированные номера, скорее, подаются отдельно, как изолированные единицы, и таким образом предотвращается возможность некинематографичного слияния музыки с фильмом — то есть такого, в котором вольная интерпретация материала берет верх над интересом к внешнему миру. В отличие от оперных кинопостановок музыкальный фильм отдает предпочтение фрагментарной целостности перед ложным единством. Вот почему его приемлет Ганс Эйслер: «Тематические песни и эстрадные номера в музыкальной .комедии... никогда не служили созданию иллюзии единства двух искусств... а действовали как стимуляторы, потому что они были посторонними элементами, прерывающими драматический контекст»[32].

Суммируя, можно сказать, что жанр музыкального фильма признает кинематографические ценности в сфере чистого развлечения. Он отвергает притязание своих многочисленных вокальных и хореографических выступлений на главенство, их броская театральность не мешает ему отдавать должное реальности кинокамеры.

Органичное использование музыки. Во многих фильмах этого жанра музыкальные выступления успешно внедрены в реалистические ситуации. Для всех фильмов этого типа характерно то, что режиссер не изолирует музыку ради чистоты ее исполнения, а выводит ее из центра

зрительского внимания, пытаясь по мере возможности превратить ее в органический элемент фильма.

Часть окружающей среды, или интермедия. Отличным примером такого использования музыки может служить повторная постановка старого детективного фильма Хичкока «Человек, который знал слишком много», осуществленная им в 1956 году. Кульминационный момент фильма наступает в эпизоде, происходящем в лондонском Альберт-холле. На сцене концертного зала исполняется кантата; но музыка служит лишь контрастным фоном для напряженного действия. Нам известно, что в момент, когда ее мощное звучание достигнет апогея, должно совершиться убийство иностранного дипломата, сидящего в зале; мы видим, как в одной из лож наемный

убийца наводит дуло пистолета на намеченную жертву; и мы волнуемся, боясь, что героиня фильма, которая пробирается в переполненный зал по многочисленным лестницам и коридорам здания, придет слишком поздно, чтобы суметь предотвратить преступление. То, что убийство должно совпасть с заранее намеченной фразой партитуры,—прием остроумный и, казалось бы, должный привлекать внимание к самому исполнению кантаты; но, поскольку мы слушаем музыку по побудительной причине, не связанной с ней самой, ее содержание вряд ли может дойти до нас. Вот вам образец вставного музыкального номера, отвечающего специфике кинематографа, потому что он является частью окружающей обстановки действия — ее принадлежностью кратковременного значения.

Но в то же время мы воспринимаем и красоту звучания самого концерта. Нарушается ли этим впечатление его подчиненности жизненным событиям фильма? Напротив, в качестве самостоятельного номера кантата «работает», как любая театральная интермедия: своей независимостью она даже усиливает впечатление ненарочитости происходящего вокруг нее, придает случайностям еще более случайный характер. Поэтому кантату в фильме Хичкока можно рассматривать двояко — как часть окружающей обстановки и как музыкальную интермедию. Остается добавить, что, независимо от прочности взаимосвязи подобных интермедий — оркестровых или сольных выступлений — со своим окружением, они кинематографичны в той мере, в какой усиливают жизненную реальность ситуации, в которую они включаются.

Компонент действия. Обычно музыкальные номера успешно внедряются в фильмы, сюжет которых предусматривает их реалистическое объяснение и оправдание. По образцу памятного фильма «Певец джаза», предшествовавшего наступлению эры чисто «разговорного» кино, было создано большое количество фильмов, посвященных жизни какого-нибудь талантливого композитора или музыкального деятеля. Любое музыкальное выступление в фильме этого типа уже не столько самоцель, сколько средство воссоздания истории жизни его главного персонажа; значение каждого вставного номера, хотя бы частично, обусловлено сюжетным действием, развитию которого он помогает. В прелестном фильме Генри Костера «Сто мужчин и одна девушка», рассказывающем о безработном оркестре и об упорной борьбе Дины Дурбин за его признание, каждый музыкальный номер продолжает, усиливает или расширяет поток жизненных событий, не останавливающийся во время исполнения номера. Слушая, как поет Дина Дурбин, мы ни на одно мгновение не перестаем сочувствовать ее отчаянным попыткам заручиться для успеха оркестра поддержкой прославленного дирижера; а напряжение, в котором нас держит эта ситуация, ограничивает, если не превосходит, чисто эстетическое наслаждение музыкой. Кинематографичности фильма способствует и то, что его действие состоит главным образом из эпизодов повседневной жизни —материала, кинематографически выигрышного; многое в нем выражено с помощью остроумных «гэгов», напоминающих немую комедию.

Упорное стремление включить всю музыку, которая содержится в фильме, в его кинематографическую реальность проявляется даже в документальных фильмах, посвященных музыкальному творчеству. Фильм «О людях и музыке», показывающий таких блестящих мастеров, как Артур Рубинштейн, Яша Хейфец и Димитрий Мигропулос, полностью отвечает своему названию; мы видим не только их выступления, бывшие, в сущности, главной целью создания фильма, но нам позволяют и заглянуть в частную жизнь этих людей, увидеть их в более интимной обстановке. Так, например, сольное исполнение Рубинштейна дается в рамках эпизода, в котором его интервьюируют: он охотно рассказывает подробности своей биографии, садится за рояль, играет, а затем снова продолжает беседу. Фильм для телевидения «Беседа с Пабло Казальсом» решен в том же плане; все, что исполняет

207

мастер, обусловлено ситуациями интервью: его исполнение служит или иллюстрацией его взглядов на музыку, или наглядным свидетельством его поразительного, поистине кентавроподобного слияния с инструментом. По-видимому, чтобы музыка в фильме была приемлемой, она должна быть «соучастницей» действия.

Продукт жизненных процессов. В попытке лишить музыку ее самодовлеющего значения некоторые фильмы подробно останавливаются на творческих процессах, предваряющих ее рождение: в таких фильмах законченное музыкальное произведение как бы проделывает обратный путь, возвращаясь к обстоятельствам жизни автора, которые способствовали созданию музыки. Жюльен Дювивье в своем фильме об Иоганне Штраусе «Большой вальс» показывает, как мелодия .«Сказки венского леса» возникает из впечатлений, нахлынувших на Штрауса во время прогулки в экипаже по этому прославленному лесу. Он слышит, как насвистывает кучер, щебечут птицы, и вот—вальс обретает форму. Так же показано и создание «Марша Радецкого» в фильме «Война вальсов». Примерно того же типа и эпизод, посвященный Митропулосу, в фильме «О людях и музыке». Большую часть эпизода занимает репетиция, по ходу которой дирижер то и дело останавливает оркестр; и только после того как нам позволяют посмотреть и послушать, как музыканты, сняв пиджаки, трудятся над интерпретацией музыкального произведения — что говорит о его еще не раскрытом богатстве,—нам позволяют недолго насладиться им в исполнении оркестра 'при полном параде. Режиссер предпочел подробнее показать репетицию, чем само публичное выступление.

Существует и другая возможность примерно такого же плана—сосредоточить больше внимания на исполнении музыки, чем на ней самой. Нам редко приходится .слушать музыкальное выступление в фильмах, тяготеющих к жизненной достоверности, без того чтобы нам не предлагали делить свое внимание между содержанием музыки и обликом ее исполнителей — крупными планами их рук или лиц. Словно не желая признать, что снимается событие чисто музыкального характера, камера то едет вдоль рядов духовых или скрипичных инструментов, то выделяет солиста или дирижера, дает нам рассмотреть их поближе. (А то и вовсе она, словно мальчишка,

убегающий с урока, оставляет оркестр и смотрит на восхищенное лицо женщины, сидящей в зале.) И мы,

естественно, следуем за камерой. Простое любопытство, вроде бы ничем не оправданный интерес к пустякам, берет верх, и мы уже не вслушиваемся в музыку — произошел сдвиг центра внимания, необходимый в кинофильме, в котором ничто не может быть важнее преходящих впечатлений.

Возвращенная музыка. Такая верность природе кино иногда вознаграждается сторицей. Само изображение может помочь зрителю понять сущность музыки, которую он невольно игнорировал, — такой зритель подобен сказочному принцу, подвергшемуся ряду испытаний на преданность и мужество, чтобы в конце концов найти свою возлюбленную в самом неожиданном месте. В оперном эпизоде фильма «Миллион» камера обращает мало внимания на тучных певцов и их любовный дуэт, она буквально поворачивается к ним спиной и, бесцельно бродя по расписным холстам декорации, останавливается на забредшей туда паре поссорившихся влюбленных. Мы видим сцену их примирения — она идет как пантомима под звуки дуэта и завершается горячими объятиями; и мы понимаем, что в объятия друг друга их толкнули чарующие, гармоничные голоса и звуки музыки. И тогда происходит нечто удивительное: поглощенные видом влюбленной пары, мы настолько проникаем в их внутренний мир, что, уже не замечая их присутствия и словно находясь на их месте, отдаемся во власть дуэта. Проникнув за внешний облик экранных образов, мы обнаруживаем, что там нас ждет та самая музыка, от которой нас заставила было отвлечься камера.

Музыка как ядро фильма. Зримая музыка. Термином «зримая музыка» можно назвать комментирующую или подлинную музыку в фильмах, в которых она определяет отбор и ритмический рисунок изображений, отражающих так или иначе ее настроение и смысл. Некоторые фильмы этого типа строятся на материале нетронутой природы. «Сентиментальный романс» Александрова — Эйзенштейна частично состоит из натурных кадров, выражающих осеннюю грусть и расцвет весенней поры. А документальный фильм «Песни без слов» построен на разнообразных съемках Венеции; там есть все, начиная от зеркальных отражений города в воде каналов до церковных окон, от светотеней до каменных масок, — все, что, по замыслу режиссера, способно пластически выразить музыку Мендельсона. Иногда такой

фильм показывает не саму реальность, а подделку под нее; вспомните «Крошку Лили» Кавальканти — весьма стилизованное произведение, иллюстрирующее популярную французскую песенку «Застава». А в других фильмах реалистические кадры чередуются с абстрактными, как, например, в «Грампластинке № 957» Жермены Дюлак. И, наконец, этой же задаче служат рисованные фильмы: во многих из них для перевода музыки на язык зрительных образов используются рисунки, копирующие натуру в сочетании с элементами абстракции. Направление это, если признать его направлением, расцвело полным цветом в творениях Оскара

Фишингера. В своих упорных поисках зримого отображения музыки он применяет целую систему геометрических фигур, сжимающихся и растягивающихся, двигающихся медленнее и быстрее в полном совпадении с фонограммой музыки Листа или Брамса. Как специалист в этой области Фишингер принимал участие в работе Диснея над его фильмом «Фантазия».

Практически все эти фильмы, относятся к экспериментальному кино, разные типы которого будут рассмотрены в десятой главе. Здесь, пожалуй, необходимо сказать лишь о том, что касается роли музыки в подобных фильмах. В них полностью соблюдено основное требование эстетики кино, чтобы изобразительные элементы фильма превалировали над звуковыми; музыка в них отступает на задний план, играет роль аккомпанемента. Это можно наблюдать, например, в фильме «Фантазия», «иллюстрирующем» такие музыкальные произведения, как «Пасторальная симфония» Бетховена, «Аве Мария» Шуберта и ряд других. И хотя сами изображения рождены музыкой, она неизбежно уступает им свое первородство; мы не чувствуем, что фактически она задает тон всему фильму, а воспринимаем ее как обычное музыкальное сопровождение. .Можно подумать, что кинематограф неспособен освоить музыку в ведущей роли и поэтому отвергает ее притязания на главенство. Конечно, никто не отнимает у Фишингера или Диснея права подчинять свои рисованные фильмы задаче визуального толкования музыки. Однако, как правило, музыка в таком фильме отходит на задний план. Возникает странная ситуация. По замыслу зрительные образы такого фильма, как бы они ни правились сами по себе. служат для внешнего выражения синхронизированного с ними музыкального произведения или

же по меньшей мере должны быть параллельны ему. Несмотря на это, музыка, мотивирующая содержание и компоновку кадров, становится аккомпанементом, так что в результате они воплощают нечто почти не существующее. Фильмы этого типа ставят зрителя в трудное положение. Кадры, смысл которых ему хотелось бы понять, отсылают его к породившей их музыке, но и сама музыка ускользает от него.

Оперные кинопостановки. Посещая оперу, мы без особых усилий принимаем абсолютное неправдоподобие этой чудовищной смеси. Такова ее сущность. Без этого оперная музыка, видимо, не может жить. При любых стилистических изменениях опера как форма искусства изображает мир, утопающий в музыке, а иногда даже рожденный ею — более далекий от привычной реальности, чем мир любого другого театрального жанра.

Опера — это помимо всего прочего мир магических возможностей. Ее арии останавливают время; ее пейзажи уходят корнями в мелодии; ее изливаемые в пении страсти преображают физическую жизнь, но не проникают в нее. Мир оперы строится на эстетических принципах, в корне противоречащих принципам кинематографическим.

В хвалебной рецензии на фильм Рейнгардта «Сон в летнюю ночь», обладающий всеми признаками фильма-оперы, покойный Франц Верфель писал: «Несомненно, что выхолощенное копирование внешнего мира, с его улицами, жилыми помещениями, вокзалами, ресторанами, автомашинами и пляжами, до сих пор мешало кине-

матографу подняться до уровня искусства»[33]. Столь прямое противоречие истине, пожалуй, трудно сформулировать точнее, чем это удалось Верфелю. Фильм может приближаться к искусству — или же быть произведением искусства — только тогда, когда его происхождение от фотографии не скрыто, а, напротив, подтверждено исследованием внешнего мира, столь презираемого Верфелем. На экране наиболее оправдана только попытка рассеять сценическую магию и обнаружить физические аспекты волшебных миров, создаваемых оперой. Для фильма естественнее — а поэтому и художественно выигрышнее —предпочесть глухой полустанок расписному великолепию
заколдованного леса.

Опера на экране — это столкновение двух миров, наносящее ущерб обоим. Нельзя отрицать некоторую полез-

211

ность фильмов, снятых с единственным намерением возможно точнее воспроизвести какой-то оперный спектакль. Такие «законсервированные» оперы не претендуют на большее, чем дать людям, не видевшим эти спектакли, хотя бы отдаленное представление о них. Но существуют и более претенциозные кинопостановки опер, в которых под маркой искусства делается попытка слить эти два мира в одно новое, превосходящее и фильм и оперу целое. Как и следовало ожидать, такое якобы превосходящее целое неизбежно оказывается эклектической компромиссной трактовкой несовместимого материала — фиктивным целым, искажающим либо оперу, либо фильм, либо и то и другое.

Абель Ганс в своей экранизации оперы Шарпантье «Луиза» приложил все усилия, чтобы приспособить ее к требованиям кино. Превосходно владея профессиональным мастерством, он превратил речитативы в диалог и пытался умерить некинематографичность тех оперных элементов, которые он сохранил в фильме, выразительностью съемки[34]. Ему даже удалось установить шаткое равновесие между музыкой и изображением в той сцене, в которой отец Луизы поет «Je suis ton pere» *, качая Луизу на коленях, словно она еще дитя, а в это время камера, приближаясь к ним, выделяет лицо каждого из них и затем, скользя вниз, показывает фактуру их одежды и движения рук—эти крупные планы втягивают нас в вихрь ощущений раннего детства, воспоминания о котором вызывает сама песня... Однако на всем остальном протяжении фильма опере вредит настойчивое стремление режиссера к кинематографичности повествования, которое, в свою очередь, страдает от непрестанного вторжения оперной музыки (да и самой Грейс Мур в роли Луизы).

Авторская экранизация оперы Жан-Карло Менотти «Медиум» — еще более непрочный гибрид, потому что, в отличие от Абеля Ганса, который хотел просто переделать оперу в фильм, этот композитор-кинорежиссер искал идеального слияния выразительных средств того и другого — слияния, не требующего ни компромиссов, ни жертв. Его «Медиум» задуман и как опера и как фильм—то есть как полноценная киноопера. С одной стороны, камера своим пристальным исследованием уличных сцен, предметов мебели и человеческих лиц на-

• Я твой отец *(франц.).— Прим. пер.*

212

правляет мысли зрителя к просторам материальной реальности; а с другой стороны, режиссер, заставляя персонажей фильма произносить нараспев даже самые обыденные фразы, превращает зрителя в слушателя, которому так и хочется закрыть глаза. Три клиента героини фильма (она и есть медиум) молча подымаются по лестнице в ее комнату — это реальное действие, снятое с фотографической достоверностью, — но тут же все они начинают изъясняться речитативом — это оперная сцена, исполняемая в чисто кинематографической обстановке.

Дело не только в том, что нас коробит нелепая искусственность речитативов или их парализующее влияние на действие фильма. А, скорее, в том, что мы оказываемся как бы жертвами страшного столкновения между реализмом кинематографа и магией оперы. Фильм Менотти — это бесплодная попытка сочетать методы творчества, исключающие друг друга по историческим, социальным и эстетическим причинам. А у тонко чувствующего зрителя или слушателя зрелище такого насильственного сплава разных выразительных средств способно вызвать ощущение, будто его самого разрывают на части.

В «Сказках Гофмана» настолько явного столкновения не происходит. Однако увлеченные идеей «чистого искусства» создатели этого экстравагантного произведения, Майкл Пауэлл и Эмерик Прессбургер, предложили наиболее сомнительное из всех возможных решений:
вместо того чтобы приспособить оперу к требованиям экрана, как пытался Ганс, или же состряпать, со смелостью Менотти, неудобоваримую смесь того и другого, они полностью отвергли фотографическую жизнь ради создания оперной атмосферы. В какой-то мере их фильм представляет собой просто сфотографированный спектакль. Актеры, играющие студентов, ведут себя, как и полагается на сцене, пейзажи Греции пахнут краской, а в ненужных крупных планах Раунсвилля в роли Гофмана он со всей очевидностью проявляет себя больше оперным певцом, чем киноактером. И все же, несмотря на всю свою утомительность, фильм заслуживал бы доброго слова, если бы он был мотивирован 'намерением авторов показать на экране образцовую постановку оперы. Но Пауэлл и Прессбургер на протяжении всего фильма стремятся к большему — пожалуй, за исключением финального эпизода, который ближе других подходит под понятие «законсервированная опера» и поэтому удручающе неинтересен кинематографически. Они не довольствуются тем, чтобы

213

дать нам представление об оригинале оперы, а прибегают ко всем имеющимся в их распоряжении кинематографическим приемам и трюкам, пытаясь украсить и обогатить ее. Действие «Сказок Гофмана», развертывающееся на некоей сверхгигантской сцене,

перегружено балетами, красками, костюмами и декоративными формами.
Впрочем, кое-что можно сказать и в пользу этой фантасмагории. Несмотря на излишнюю помпезность и досадное смещение стилей, это все же зрелище, превосходящее возможности театра и не лишенное отдельных привлекательных моментов — как, в частности, тот, когда Мойра Ширер парит в радужном пространстве. Конечно, это кинематограф, однако кинематограф, отчужденный от себя самого, потому что он подчинен условностям оперы и раскрытию ее смыслового содержания. Все великолепие фильма придумано для усиления магии оперы Оффенбаха. Отвергая возможности кино как средства изображения реальной жизни, Пауэлл и Прессбургер используют его приемы для сугубо театральной изобразительной трактовки своего фильма, хотя и неосуществимой средствами сцены. Их фильм — это шаг назад от всей свежести и новизны съемок Люмьера к театральным феериям Мельеса. Вероятно, они намеревались создать Gesamtkunstwerk * на основе оперы—экранное произведение, которое отвечало бы ложному представлению Верфеля о фильме, достигающем уровня искусства.
Но кино мстит тем, кто ему изменяет. Точно так же, как в мультипликационной «Фантазии» Диснея, изобразительные излишества фильма «Сказки Гофмана» подавляют ту музыку, на почве которой они расцвели. Опера отмирает, остается лишь ее паразитическая mise-en-scene**; своим великолепием она слепит глаза и поэтому душит мысль. Построенная на чудесах, сфабрикованных в павильоне киностудии, она отвергает какие-либо чудеса, которые способна обнаружить кинокамера. Трепет одногоединственного листка способен развенчать всю ее фальшивую прелесть.

* Произведение объединенных искусств *(нем.).—Прим. пер.*

** Инсценировка *(франц.).—Прим. пер.*

Глава 9 Зритель

Воздействие

В эпоху немого кино фактически все критики сходились на том, что воздействие фильмов на зрителей имеет ряд особенностей. В 1926 году Рене Клер сравнивал экранные образы со сновидениями, а самого зрителя с человеком, грезящим под влиянием их впечатляющей силы. Немые фильмы, имея в своей основе изобразительный ряд, несомненно воздействовали наиболее специфичным для кино образом. Конечно, и в то время было вдоволь кинопьес и театральных экранизаций, которые лишь иллюстрировали драматическую интригу выразительными средствами, чужеродными кино; но даже в подобных фильмах встречались кадры или сцены, особая впечатляемость которых не зависела только от их сюжетного содержания.

Возможно, что выводы, бесспорные для немого кино,

не годятся для звукового. Поскольку изучение воздействия звуковых фильмов на зрителя дело новое, нам придется полагаться на результаты более или менее субъективных наблюдений. Социологическая литература последних десятилетий богата подобной информацией. Большинство авторов утверждает, что появление звука почти ничего не изменило, что фактически в наши дни ки-

215

нозритель испытывает нечто весьма схожее с тем, что испытывал зритель немого фильма[2]. Правда, в 1950 году Рене Клер писал, что речь и шумы придают фильмам большую реальность и это мешает приводить зрителя в состояние сна наяву, то есть оказывать то воздействие, которое Клер сам же приписывал кинокартинам в 1926 году[3]. По всей вероятности, в 1950 году он имел в виду фильмы, перегруженные диалогами, не похожие на его собственные парижские комедии, в которых по-прежнему главенствовали зрительные образы и поэтому сохранялась кинематографическая специфика. Любой фильм, будь то немой или звуковой, но лишь бы кинематографичный, способен воздействовать на зрителя путями, недоступными другим видам художественного творчества.

Влияние на органы чувств. Различные типы изображений вызывают разные реакции: одни обращаются непосредственно к разуму, другие воздействуют только как символы или нечто вроде них. Допустим, что, в отличие от других видов изображений, экранное влияет прежде всего на чувства зрителя,— его физиологическая природа реагирует прежде, чем его интеллект. Такое предположение можно подкрепить следующими доводами:

Во-первых, кино запечатлевает физическую реальность такой, какова она есть. Под впечатлением поразительной реальности кинокадров зритель невольно реагирует на них так же, как реагировал бы в повседневной жизни на те материальные явления, которые воспроизведены на экране. Следовательно, кинокадры воздействуют на его чувственное восприятие. Одним своим присутствием на экране они заставляют зрителя, не задумываясь, воспринимать их неопределенные формы.

Во-вторых, в соответствии с присущими кинематографу регистрирующими функциями он воспроизводит мир в движении. Возьмем любой фильм: он представляет собой последовательную смену изображений, создающих в целом впечатление потока — безостановочного движения. И, конечно, нет такого фильма, в котором не показывались бы предметы в движении или, вернее, им не отводилось бы главное место. Движение — это альфа и омега выразительных средств кино. Самый вид движения рождает своего рода «резонансный эффект» — у зрителя возникают такие кинестетические реакции, как мускуль-

316

ные рефлексы, моторные импульсы и т. п. В любом случае движение материальных объектов действует как физиологический стимулятор. О притягательной силе движений на экране пишет Анри Валлон: «Мы не можем оторвать глаз от фильма с его непрестанной сменой изображений не только потому, что иначе мы потеряли бы

сюжетную нить и не понимали бы происходящего на экране, но еще и потому, что в потоке кадров есть своеобразная привлекательность, некая приманка для нас, мобилизующая наше внимание, наши чувства и наше зрение, заставляющая их ничего не упустить. Значит, само движение—это нечто манящее и захватывающее»[4]. Как объяснить такую неотразимую привлекательность движения? Копей, например, видит ее корни в нашем биологическом наследии, отмечая, что многие животные неспособны учуять добычу или врага, если те сохраняют неподвижность[5]. Но какова бы ни была причина, ее результат проявляется достаточно ясно: движение, отображенное в кинокадрах, будоражит глубины нашего организма. Оно воздействует на наши органы чувств.

В-третьих, кино не только воспроизводит на экране физическую реальность, но и выявляет ее обычно скрытые от нас аспекты, которые раскрываются в материале съемки благодаря применению особой кинематографической техники. Здесь важно подчеркнуть то обстоятельство, что такие открытия (подробно исследованные в предыдущих главах) служат дополнительной нагрузкой для физиологической конституции зрителя. Неведомые формы, [возникающие перед ним на экране, стимулируют не его интеллект, а органическую реактивность. Возбуждая любопытство, они вовлекают зрителя в те сферы, в которых чувственные впечатления являются решающими.

Ослабленное сознание. Все это вызывает в зрителе внутреннюю напряженность и безотчетное волнение. «Вовсе не простодушие,— пишет Коэн-Сеа,— побуждает зрителя отказываться от умственного анализа того, что он видит на экране; человек, обладающий высокоразвитым интеллектом и склонный к размышлениям, даже скорее других обнаруживает бессилие своего разума в этом" потрясающем водовороте эмоций». Там же Коэн-Сеа отмечает, что у зрителя как бы кружится голова; в нем бушуют «физиологические бури»[6]. Контроль самосозна-

217

ния как сила, определяющая ход мыслей и умозаключений, у кинозрителя ослаблен. В этом его разительное отличие от зрителя театра, неоднократно отмеченное европейскими рецензентами и критиками. Однажды в беседе с одной впечатлительной француженкой автор настоящей книги как-то услышал такую фразу: «В театре я всегда остаюсь самой собой, а в кино я растворяюсь **во** всех предметах и живых существах»[7]. Об этом же процессе растворения подробнее пишет Валлон: «Если фильму удается воздействовать на меня, то это происходит лишь потому, что я в той или иной мере отождествляю себя с экранными образами. Я больше не живу своей жизнью, я живу в фильме, проходящем перед глазами»[8].

Следовательно, кино может приглушать сознание зрителя. Этому способствует и темнота в залах кинотеатров. Мрак автоматически ослабляет наши контакты с действительностью; он скрывает множество данных о нашем окружении, необходимых для правильного суждения о нем и для иной умственной деятельности. Темнота убаюкивает разум[9]. Вот почему начиная с двадцатых годов

и по сей день как поклонники кино, так и его противники непрестанно сравнивают фильмы с наркотиками и указывают на их одурманивающее действие[10]. Это, кстати, лишний раз доказывает, как мало изменилось восприятие кинозрителя в результате появления звучащего слова.

Наркотик порождает наркоманов. Вероятно, у нас есть все основания полагать, что среди завсегдатаев кинотеатров есть «киноманы», испытывающие физиологическую потребность смотреть фильмы". Их влечет в кино не стремление посмотреть какой-то определенный фильм и не желание развлечься; они жаждут временно освободиться от контроля сознания, хотят утратить во мраке зала свою индивидуальность и погрузиться всеми своими чувствами в сменяющие друг друга изображения на экране *.

* Известный английский карикатурист Дэвид Лоу однажды сказал (в разговоре с Полом Рота, любезно передавшим мне его слова), что он привык ходить в кино просто для того, чтобы насладиться захлестывающим его потоком зрительных образов. Лоу никогда не знает, какой фильм показывают, однако, подчиняясь впечатляющей силе экранных образов, он превосходно отдыхает от своей работы.

Дремота. Приглушенное сознание вызывает дремоту. Габриель Марсель, например, утверждает, что в зале кинотеатра зритель приходит в состояние, промежуточное между бодрствованием и сном, которое благоприятствует гипнотическим фантазиям[12]. Очевидно, состояние зрителя находится в какой-то связи с характером зрелища, которое он смотрит. Говоря словами Сержа Лебовичи:
«Фильм—это сновидение... заставляющее нас грезить» [13]. Тогда сразу возникает вопрос о том, какие элементы фильма достаточно сходны со сновидением, чтобы погрузить зрителей в состояние дремотной мечтательности и, пожалуй, даже влиять на направление их грез.

О сходстве фильмов со сновидениям и сфабрикованные сны. Как массовое развлечение, кино должно в какой-то мере отвечать предполагаемым желаниям и мечтам широкой публики [15]. Недаром же Голливуд называли «фабрикой снов» [16]. Поскольку большая часть коммерческой кинопродукции рассчитана на массового потребителя, мы вправе полагать, что между сюжетами подобных фильмов и мечтами, которые, по-видимому, наиболее распространены среди кинозрителей, имеется некая взаимосвязь; иначе говоря, можно полагать, что события, изображаемые на экране, чем-то близки мечтаниям массового зрителя и поэтому способствуют его самоотождествлению с героями фильмов.
Кстати, связь эта непременно неуловима. Люди обычно сразу отвергают то, что им не **по** нраву, однако они бывают значительно менее уверены в том, к чему они по-настоящему предрасположены. Поэтому у. продюсеров, стремящихся удовлетворить вкусы широкой публики, есть некоторая свобода в выборе средств. Даже узкие запросы тех, кто ищет в кино ухода от реальной действительности, могут быть удовлетворены разными путями. Итак, между мечтами зрительских масс и содержанием фильмов существует постоянное

взаимодействие. Каждый популярный фильм отвечает коллективным ожиданиям; однако, реализуя их, он тем самым неизбежно лишает эти ожидания многозначности. Любой коммерческий фильм дает этим мечтам определенное направление, вкладывает в них один из нескольких возможных смыслов. Тем самым однозначность подобных фильмов упрощенно схематизирует содержание того невнятного, что их порождает[16].
219
Впрочем, сны наяву, которые фабрикует и распространяет Голливуд — и, конечно, не только один Голливуд, — не относятся к проблеме, рассматриваемой в данной главе. Они воплощаются главным образом в фабульном действии, а не в фильме в целом; и чаще всего бывают навязаны выразительным средствам фильма извне. Хотя и способные служить показателем неких скрытых общественных тенденций, они мало интересны эстетически. Мы исследуем здесь не социологические функции кино и не его значение как средства массового развлечения, а главным образом вопрос о том, содержит ли эстетически полноценный кинофильм элементы, сходные с грезами, которые могут, в свою очередь, погрузить в мечтательное состояние зрителей, сидящих в зале кинотеатра.

Полная реальность. О кинематографичных фильмах можно с полным основанием сказать, что временами они походят на сновидения — причем это качество нисколько не зависит ни от того, что фильмы нередко уходят в сферу фантазии, ни от того, что в них иногда воплощаются образы, рожденные в воображении действующих лиц, — так как сходство со сновидениями проявляется наиболее отчетливо в кадрах, показывающих реально-жизненные явления. Это сходство, пожалуй, есть в документальных съемках жилых домов и улиц Гарлема в фильме Сидни Мейерса «Тихий», в особенности в тех кадрах, что показаны в последней части фильма.

У входов в эти дома стоят, почти неподвижно, женщины, а вокруг прохаживаются какие-то непонятные типы. Вместе с грязными и облупленными фасадами их вполне можно принять за плод нашей фантазии, вдохновленной повествованием фильма. Конечно, это намеренный эффект, но достигнут он только зоркостью камеры, запечатлевшей абсолютную реальность. Вероятно, фильм больше всего походит на видение тогда, когда он потрясает нас неприкрашенным и бесспорным присутствием естественных объектов — когда они выглядят так, словно камера только что извлекла их из чрева физического бытия, так, словно еще не перерезана пуповина, соединяющая изображение с реальностью. В остроте «жизни врасплох» и ошеломляющей достоверности подобных кадров есть нечто, оправдывающее их сравнение с образами сновидения. Примерно тот же эффект достигается и другими специфическими средствами кино:
достаточно напомнить, что на сновидения походят и
220
смещения во времени и пространстве и кадры, изображающие «реальность иного измерения» или «субъективно измененную реальность».

Два направления грез. К объекту. Освобожденный от контроля сознания зритель невольно поддается притягательной силе зрительных образов, проходящих на экране. Они как бы влекут его к себе поближе. По мнению Люсьена Сева, экранные образы рождают в зрителе скорее непокой, чем уверенность, и тем самым побуждают его заняться исследованием существа объектов, запечатленных в кадрах, но при этом он не ищет им объяснения, а лишь пытается раскрыть их секреты [17]. Итак, его как бы влечет к предметам, содержащимся в кадрах, и он углубляется в них; этим зритель весьма напоминает легендарного китайского художника, который, привлеченный покоем созданного им пейзажа, вошел в картину, направился к далеким, едва намеченным мазками его кисти горным вершинам и исчез в. них с тем, чтобы никогда больше не возвращаться.

Однако зритель не может надеяться, что он поймет, пусть даже не до конца, сущность любого из втягивающих его в свой мир объектов на экране, если он, в своих грезах, не поблуждает по лабиринту множественных значений и психологических соответствий этого объекта. Материальная реальность в своем кинематографическом проявлении побуждает зрителя на бесконечный поиск.

Особый характер восприимчивости чувств кинозрителя, вероятно, первым отметил француз Мишель Дард. В 1928 году, когда немое кино было в своем зените, Дард обнаружил у молодых людей, регулярно посещавших кино, новый вид чувственного восприятия. Он определил его, хотя и несколько многословно, но зато с перечислением всех признаков их доподлинных, непосредственных ощущений: «Во Франции, в сущности, никто и никогда не наблюдал чувственного восприятия подобного рода:

пассивного, субъективного, предельно мало гуманистичного или гуманитарного; расплывчатого, несобранного и несамоосознанного, словно амеба; беспредметного или, вернее, липнущего ко всем предметам, подобно туману, пропитывающего, как дождь; трудновыносимого, легко удовлетворяемого, ничем не сдерживаемого; вездесущего, как пробужденные грезы, как бесплодные мечтания, о которых пишет Достоевский и которые непрестанно

221

накапливаются, ни во что не претворяясь»[18]. Удается ли кинозрителю когда-нибудь исчерпать созерцаемые им объекты? Нет, блуждания его бесконечны. Впрочем, иногда ему может показаться, будто, опробовав тысячу возможностей, он слышит, напряжением всех своих чувств, невнятный шепот. Зрительные образы зазвучали, а эти звуки есть снова образы. Когда такое неотчетливое звучание — шепот бытия — достигает его слуха, он, вероятно, наиболее близок к своей недосягаемой цели.

От объекта. Под влиянием психологических факторов возникает другое направление дремотных мыслей зрителя. Как только слабеет активность организованного зрительского «я», выходят наружу и берут верх его подсознательные и неосознанные переживания, опасения и надежды. Смысловая неопределенность, свойственная кинокадрам, особенно способствует тому, что они действуют, как

искра, разжигающая пламя. Любой такой кадр способен вызвать у зрителя цепную реакцию—поток ассоциаций, уже не сосредоточенный вокруг их источника; они возникают из недр его собственной взбудораженной психики. Это направление уводит зрителя прочь от экранного изображения к субъективным грезам; само изображение отступает на задний план, после того как оно оживило какие-то прежде подавленные страхи зрителя или посулило ему радость исполнения сокровенных желаний. Вспоминая какой-то старый фильм, Блез Саядрар рассказывает: «На экране. показывали толпу, и в этой толпе мальчика с шапкой под мышкой: вдруг его шапка, ничем не отличающаяся от других, не двигаясь, зажила интенсивной жизнью; я почувствовал, что она вся собралась для прыжка, словно леопард! Почему? Я сам не знаю»[19]. Возможно, что шапка превратилась в глазах Сандрара в леопарда потому, что ее вид пробудил в нем невольные воспоминания (как печенье к чаю у М. Пруста) — воспоминания о чувствах, воскрешающих дни его раннего детства, когда шапочка, зажатая под мышкой, была для него источником страха, связанного каким-то таинственным путем с пятнистым хищником из его .книжки с картин ками[20].

Взаимосвязь между двумя направлениями. Оба противоположных направления мечтаний кинозрителя практически почти неразделимы. Погружение в глубину кадра или последовательного ряда кад-

222

ров в состоянии, напоминающем транс, может в любой момент уступить место грезам, постепенно теряющим зависимость от породивших их экранных образов. Всякий раз, когда это случается, дремотная фантазия зрителя, поначалу сосредоточенная на поисках психологических соответствий экранным образам, поразившим его воображение, более или менее незаметно для него самого отдаляется от них к понятиям, лежащим вне сферы того или иного образа, — к понятиям, настолько далеким от содержания самого образа, что их бессмысленно относить к его психологическим соответствиям как таковым. И, наоборот, поскольку излучения экрана не прекращают своего воздействия, отсутствующий мечтатель временами уступает манящей силе изображений и возвращается к усердному их исследованию. Зритель то растворяется в образах экрана, то отдается своим собственным грезам.

Вместе оба переплетающихся друг с другом состояния образуют единый поток сознания; его содержание — каскады смутных фантазий и неотчетливых мыслей — сохраняет отпечаток физических ощущений, служащих его источником. Поток сознания в какой-то мере схож с «потоком жизни» — то есть с тем, что наиболее родственно выразительным средствам кино. Поэтому фильмы, изображающие жизнь в ее движении, с наибольшей вероятностью способны вызвать у зрителя мечтания двух направлений.

Удовольствия

Кино и телевидение. На данном этапе возникает вопрос об удовольствии, получаемом зрителем от кинофильма. Можно

возразить, что в наше время, когда из-за популярности телевидения посещаемость кинотеатров упорно снижается, вопрос этот не столь актуален. Однако такой довод неубедителен по нескольким причинам. Во-первых, совпадение некоторых основных характеристик кино и телевидения дает основания полагать, что телеэкран доставляет зрителям по меньшей мере некоторые из тех же удовольствий, которые привлекали или привлекают великое множество людей в кинотеатры. Поэтому, даже если допустить в полемическом плане, что популярность кино в самом деле идет на спад, то ана-

223

лиз наслаждения, которое оно в свое время доставило зрителю, определил бы весьма необходимые критерии для любой попытки объяснить массовый успех самого телевидения. Во-вторых, фильмы ни в коей мере не ушли в область прошлого. Они лишь вместе со своими зрителями перешли к телевизорам. И как победитель, поддающийся влиянию культуры побежденного, телевидение все больше и больше питается за счет кино; возможно даже, что именно немеркнущая привлекательность старого средства общения частично придает обаяние новому. В-третьих, судя по прецедентам, у нас нет никаких оснований для уверенности в том, что сегодняшний перевес в пользу телевидения предвещает гибель традиционного кино. Когда в моду входил кинематограф, многие поговаривали о смерти театра. Однако театр не только выжил и остался невредимым после яростного наступления кино, но даже, заимствуя у него, во многом выиграл. То же подтверждают и события, происходившие недавно в США, где страхи крупных радиовещательных компаний перед якобы угрожающим их благополучию телевидением оказались преувеличенными. Развитие телевидения, очевидно, ведет к разделению функций между ним и радио, разделению, представляющему выгоду для обоих. Так что кино вполне способно выдержать натиск телевидения. Его художественные возможности еще далеко не исчерпаны; да и благоприятствовавшие его стремительному развитию социальные условия пока что существенно не изменились.

Жажда **жизни.** В 1921 году Гуго фон Гофмансталь опубликовал статью под названием «Суррогат грез», в которой он отождествлял понятие «широкий зритель» с основной массой населения крупных промышленных городов — с фабричными рабочими, мелкими служащими и другими подобными категориями. Их мысли, писал он, обеднены той жизнью, на которую их обрекает общество. В языке они подозревают средство, используемое этим обществом для контроля над ними, и поэтому они боятся языка; кроме того, они опасаются, как бы знания, почерпнутые из газет или преподанные на собраниях, не увели их еще дальше от той жизни, которая, как им подсказывают их собственные чувства, и есть сама жизнь. Поэтому они ищут утешения в кинематографе с его немыми фильмами, тем более привлекательными для них своей немотой. Там кинозритель этого типа находит более пол-

ную жизнь, в которой ему отказывает общество. Он грезил о ней еще в детские годы, а теперь кино заменяет ему эти мечтания [21]. Гофмансталь как будто намекает на многочисленные фильмы, рассказывающие о карьерах удачливых людей или позволяющие заглянуть в мир богатых бездельников[22]. Однако на самом деле Гофмансталю безразличны экономические и социальные запросы рабочих и мелкой буржуазии; не волнует его и шаблонность сюжетов, служащих для этих запросов отдушиной. Его по-настоящему интересует только вопрос о способности кино удовлетворять некие глубоко гнездящиеся, почти метафизические желания, которые он приписывает трудовым классам и объясняет причинами, связанными со своей личной классовой принадлежностью и влиянием своей собственной интеллектуальной среды. По утверждению Гофмансталя, для массового зрителя сидеть в кинотеатре и смотреть фильм —это примерно все равно, что «лететь по воздуху с дьяволом Асмодеем, срывающим крыши со всех домов, обнажающим тайны чужих жизней». Иначе говоря, он имеет в виду, что кино предлагает жизнь в ее неисчерпаемом богатстве тому зрителю, который такой жизни лишен. И он сравнивает сны, показываемые на экране, со «сверкающим, вечно вертящимся колесом жизни».

Высказывания, подтверждающие оба его предположения—что жажда «настоящей» жизни явление широко распространенное и что кино на редкость приспособлено для ее удовлетворения,—проходят красной нитью сквозь всю историю кино. Еще в 1919 году один венский критик писал, что в кино мы ощущаем «пульсацию самой жизни... и предаемся ее потрясающе щедрому изобилию, несравненно превосходящему границы нашего воображения»[23]. В 1930 году французский писатель Боклер, превознося кинематограф за то, что в нем так же, как в сновидении, нам доступна вся вселенная, приводит слова, услышанные им однажды в кинотеатре от незнакомого человека: «Кино дорого мне не меньше жизни»[24]. Эту фразу можно было бы предпослать в виде эпиграфа докторской диссертации Вольфганга Вильхельма на тему «О возвышающем действии кино», которую он написал на материале опроса немецких кинозрителей и защитил в 1940 году. Вильхельм использовал в ней данные анкет, заполненных двадцатью студентами и преподавателями университета, а также записи двадцати трех пространных

интервью, взятых у представителей различных профессиональных и возрастных групп[25]. Хотя опрос столь случайно подобранных людей слишком ограничен по масштабу, чтобы его результаты можно было признать исчерпывающими, они все же представляют интерес по-стольку, поскольку подтверждают некоторые из основных положений Гофмансталя. Вот образцы ответов, цитируемых в диссертации Вильхельма:

«Фильм больше похож на жизнь, чем театр. В театре я смотрю произведение искусства, которое и выглядит как-то искусственно. А

после просмотра фильма у меня такое чувство, будто я побывала в гуще жизни» (домашняя хозяйка).

«Каждому, в конце концов, хочется что-то получить от жизни» (молодой рабочий).

«Хороший фильм помогает соприкоснуться с людьми и жизнью» (медсестра).

«Чем менее интересны мои знакомые, тем чаще я хожу в кино» (бизнесмен).

«Подчас меня гонит в кино какой-то голод по людям» (студент).

«Меня тянет в кино жажда сенсаций, желание пощекотать нервы необычными ситуациями, такими, как драки, столкновения страстей, любовные сцены, людские толпы, неизвестные планеты, преступный мир, война, светское общество». Интересно, что тот же участник опроса добавляет: «Фильм в целом может быть плохим, лишь бы у него было должное настроение, и я в общем доволен, если в нем то, что я перечислил, отвечает моим ожиданиям» (студент)[26].

Однако, в противовес мнению Гофмансталя, результаты опроса показывают, что не в условиях жизни трудящихся или, во всяком случае, не в них одних кроется причина, побуждающая людей часто ходить в кино. В массе любителей кино есть и представители других слоев общества. Если судить об их внутренних побуждениях по приведенным выше ответам и высказываниям, то завсегдатаи кинотеатров, по-видимому, страдают от отчужденности, от одиночества. Ответы свидетельствуют и о том, что они не чувствуют себя угнетенными или отвергнутыми самим обществом. Скорее, по их собственному разумению, они одиноки не только из-за недостатка удовлетворяющих их отношений с людьми, но и из-за отсутствия контактов с живым окружающим их миром, с тем потоком вещей и событий, который, если бы он не обходил их
226
стороной, придавал *бы* их существованию больший интерес и значительность. Такому человеку не хватает «жизни». И кино привлекает его тем, что создает иллюзию, будто он вместо героя фильма участвует в жизни во всей полноте ее проявлений.

Концепция жизни как таковой. Жизнь как могучая реальность — такая, какой она утверждается, например, в поэмах Уолта Уитмена и, пожалуй, Эмиля Верхарна, — представление относительно недавнего происхождения. Соблазнительно было бы проследить эволюцию концепции жизни, скажем, от романтизма, через Ницше и Бергсона, вплоть до наших дней, но подобное исследование столь крупной самостоятельной проблемы слишком далеко выходит за рамки настоящей книги. Здесь достаточно упомянуть хотя бы о тех двух основополагающих факторах, которые, вероятно, способствовали изначальному зарождению у самых разных людей тоски по жизни как таковой.

Во-первых, это возникновение современного общества и сопутствующее ему крушение верований и культурных традиций, установивших в свое время те нормы, привязанности и ценности, руководствуясь которыми должен был жить индивид. Возможно, что

именно распад этих нормативных устоев заставляет нас сосредоточить свой интерес на жизни как их основании.

Во-вторых, мы живем в «век анализа», а это кроме прочего означает, что у современного человека отвлеченное мышление склонно превалировать над конкретным опытом. Уайтхед был одним из тех, кто глубоко понимал, что сфера научных знаний ограниченнее сферы эстетической интуиции и что мир, познаваемый нами технологически, является лишь частью реальности, доступной нашим чувствам, нашему сердцу. Представление о жизни может включать также реальность, выходящую за пределы бескровного мира пространственно-временных измерений науки. Показательно, что на основе материала своего опроса Вильхельм приходит к заключению, что к возвышающим действиям кино относится, в частности, его способность помочь тем зрителям, чьи ощущения притуплены господством техники и аналитическим мышлением, установить «чувственный и непосредственный» контакт с «жизнью»[27]. Таким путем кинозритель охватывает именно ту реальность, которая не поддается измерению.

227

Кино—«сверкающее **колесо** жизни». Каким же образом фильмы утоляют тоску изолированного индивида? Своей подверженностью впечатлениям преходящих реально-жизненных явлений, сменяющихся на экране, он походит на фланера девятнадцатого столетия (хотя в остальном между ними мало общего). Судя по свидетельствам опроса, на него производит наиболее сильное впечатление именно поток реальных образов. Наряду с побочными для них фрагментарными происшествиями такие реальности, как таксомоторы, здания, прохожие, неодушевленные предметы, отдельные лица, по-видимому, будоражат его чувства и снабжают его пищей для грез. Помещения баров таят в себе неизведанные приключения; случайные сборища сулят новые контакты с людьми; внезапные смены мест чреваты непредвиденными возможностями. Свойственное фильмам предпочтение реальности кинокамеры позволяет одинокому зрителю наполнить свою съежившуюся душу, стесненную окружающей средой, в которой голые схемы вещей грозят вытеснить сами вещи, наполнить ее картинами настоящей жизни — сверкающей, многозначной, безграничной. Очевидно, слабо увязанные между собой экранные изображения, которые он, конечно, волен сочетать по-разному, приносят глубокое удовлетворение мечтателю, потому что они предлагают ему бегство от действительности в иллюзорный мир конкретных вещей, ошеломляющих ощущений и необычных возможностей. Все сказанное до сих пор доказывает, что удовольствия, доставляемые зрителю фильмами, не идут или не обязательно идут непосредственно от их сюжета. Говоря словами Жоржа Шаперо, «разве иногда посреди фильма, когда нам ясен весь сюжет и мы заранее знаем, куда протянутся его жалкие нити, у нас внезапно не возникает такого ощущения, будто главным стало экранное изображение, а сама «история» приобрела лишь второстепенное значение?»[28]. От состояния изолированности любителя кино освобождает не столько зрелище чьей-то личной судьбы, способное, скорее, вновь ввергнуть его в уныние одиночества, сколько вид

человека в среде себе подобных, вид людей в общении друг с другом. Такого зрителя привлекают возможности драмы больше, чем ее содержание.

Всемогущ, как **ребенок.** Пользуясь этими возможностями, зритель утоляет еще одно желание. Как уже говорилось, Гофмансталь полагает, что в дремотном состоянии у ки-

228

нозрнтеля воскресают мечты его детства, хранящиеся в тайниках подсознания. «Пока он глазами извлекает из светящегося экрана тысячегранную картину жизни, все его собственное сокровенное бытие перетрясается до самых глубоких корней»[29],—пишет Гофмансталь. Если допустить, что он прав, то кинозритель вновь становится ребенком — в том смысле, что он правит миром магией своих грез, перерастающих подлинную реальность. Это подтверждают и некоторые высказывания немецких кинозрителей, интервьюированных Вильхельмом. «Я могу быть повсюду, стоять надо всем, словно божество экранного мира»,—говорит студент-психолог. А по словам одной учительницы, «ты вроде всевидящего госиода бога, и у тебя такое чувство, будто ничего от тебя не ускользает, тебе понятно все до конца»[30].

Удовольствие, которое им обоим доставляет воображаемое всемогущество, пожалуй, симптоматично для сегодняшнего положения вещей в нашем обществе. Его характеризует не только ослабление религиозных или иных ограничительных норм и утрата конкретности мышления, то есть два обстоятельства, помогающие понять причины возникновения подобной жажды жизни,— но также и третье, заключающееся в том, что индивиду становится все труднее и труднее разбираться в действующих силах, механизмах и процессах, формирующих современный мир, включая и его личную судьбу. Наш мир стал настолько сложным в политическом и других отношениях, что он уже не поддается упрощенному пониманию. Любое следствие кажется оторванным от многообразия его возможных причин; любая попытка синтезирования, унификации облика нашего мира терпит неудачу. Отсюда возникает широко распространенное среди наших современников чувство бессилия перед влияниями, которые из-за их непостижимости невозможно контролировать. Несомненно, что многие из нас сознательно или подсознательно страдают от своей беспомощности перед этими силами. Поэтому мы ищем какой-то компенсации. И кино, по-видимому, способно дать нам временное облегчение. В кино «тебе понятно все», как говорит учительница. Там растерянный зритель может превратиться во властителя мироздания.

Возвращение **из** мира **грез.** Однако он грезит не на всем протяжении фильма. Каждый кинозритель может заметить, что короткие промежутки восприятия фильма в со-

229

стоянии, подобном трансу, чередуются с Моментами, и которых наркотическое действие фильма прекращается. Зритель то целиком погружается в поток экранных образов и сокровенных мечтаний, то

всплывает на поверхность и снова стоит на твердой земле. И как только зритель возвращается к более сознательному восприятию фильма, так у него совершенно естественно появляется желание подытожить испытанное им во власти чувственных впечатлений. Здесь возникает важный вопрос о значении опыта кинематографических переживаний, который нам пока что придется оставить открытым.

Раздел 3 композиция

Глава 10 Экспериментальный фильм

Введение: два основных типа фильмов

Двумя наиболее общими типами фильмов являются игровые и неигровые; ко второму типу относятся большинство экспериментальных лент и фильмы фактов во всем их разнообразии. Допустим, что режиссеру, понимающему специфику выразительных средств кино, предоставлена свобода выбора между игровым и неигровым решением фильма. Отдаст ли он сразу предпочтение одному из них или же отклонит саму идею выбора, полагая, что оба варианта допускают создание фильма, в равной мере удовлетворяющего требования эстетики кино?

Хотя вопрос этот может показаться странным, он и раньше и теперь оживленно обсуждается в печати, в особенности авторами, предпочитающими вторую из двух возможностей. Обычно они утверждают, что сюжетное повествование несовместимо с кинематографичностью.

Прежде чем перейти непосредственно к теме бунта художников «авангарда» против игрового кино, следует, пожалуй, привести два высказывания в том же направлении, взятые из других, совершенно не связанных между собой источников.

Первое, принадлежащее Андре Моруа, особенно интересно тем, что оно выражает личное ощущение талантливого писателя: «В кинотеатре, который я посещал, анонсировали фильм «Слезы клоуна» и вывесили ряд довольно хороших фотографий цирковой арены, клоунов, катающих большой мяч, и льва, пугающего танцора; все это было красиво, неясно и полно намеков, как некоторые стихи Сент-Джона Перса. На следующей неделе я пошел посмотреть этот фильм. Он оказался незамысловатой, вполне связной, сентиментальной и банальной историей. Вся поэтическая прелесть рекламных кадров фильма шла от того, что, выбранные случайно, они допускали произвольное толкование. Событие, показанное без излишне рациональных мотивировок, не требует от зрителя здравого суждения о нем и тем самым приближает его восприятие к поэтическому. В фильме наблюдается конфликт между интригой и поэзией. Если интрига очень интересна, то происходит то же, что и при чтении романа: мы склонны пропускать описания. Если по замыслу фильм должен преподать некую нравоучительную истину, он будет так же плох, как дидактическая поэма». Дальше Моруа допускает, что игровому фильму можно придать «поэтичность», если его фабульное действие будут предварять кадры, создающие необходимую атмосферу, как в произведениях Бальзака или в «Парижанке» Чаплина. Другое и более радикальное разрешение этого конфликта Моруа представляет себе в виде cinema pur *, то есть фильмов, построенных «на ритмическом сочетании кадров, без всякой интриги»'. В том, что он видит эту возможность в «чистом кино», нет ничего удивительного; в 1927 году, когда были опубликопачы эти замечания, фильмы французского «авангарда» переживали полный расцвет.

Второе — это теория Люсьена Сева, разработанная на двадцать лет позже. По его мнению, несовместимость «поэзии» и «интриги», которую имел в виду Моруа, это конфликт между свойствами отдельного кадра (плана) и последовательного ряда кадров. «Кино двойственно, —

**** Чистое кино** (франц.).— Прим. пер.*

пишет Сев.— В основе его лежит кадр, тяготеющий к самостоятельности, который привлекает исследовательский элемент нашего внимания, а также последовательное сочетание кадров, создающее между ними определенное смысловое единство, которое вызывает у нас желание поскорее узнать, что произойдет дальше. С точки зрения зрителя, это можно определить как «закон двойного интереса»; фильм обычно кажется зрителю слишком длинным, а кадры слишком короткими, так как им владеют одновременно два противоположных желания—зритель хочет, чтобы кадр задержался на экране и он успел исчерпать 'все богатство его содержания, и чтобы кадр исчез, как только он успеет достаточно удовлетворить

свой интерес к драме». (Я вряд ли должен объяснять читателю, что терминология Сева вносит некоторую путаницу. То, что он называет «кадром», вполне может быть монтажом нескольких коротких кадров, как в классических фильмах Эйзенштейна; а то, что он называет «последовательностью кадров», может быть просто эпизодом художественного фильма, смонтированным так, что общий смысл эпизода заглушает множественные значения включенных в него кадров или монтажных фраз.)

Свой тезис, что интерес к последовательному ряду кадров снижает выразительную силу отдельного кадра и что сюжет автоматически лишает кино возможности говорить своим специфическим языком, Сев иллюстрирует примером. «Я смотрю американский фильм. Экранное изображение сообщает мне, что банковский служащий садится в автомашину, торопясь вернуться домой. Как только он подъезжает к своему дому, я уже заранее знаю, что теперь можно ослабить внимание — он пройдет через вестибюль, поднимется по лестнице, достанет ключ и включит свет у двери. С этого момента я опять смотрю внимательно — а вдруг он обнаружит, что в его кресле кто-то сидит... В то время как каждый жест Чаплина требует моего неусыпного внимания, потому что он может в любой момент обернуться какой-нибудь неожиданностью, здесь я знаю каждый жест раньше, чем вижу его, я предугадываю дальнейший ход действия и отношусь к нему довольно равнодушно».

Кинематографично ли такое повествование? Оно, по мнению Сева, «дает глазу меньше, чем разуму, постигающему все отвлеченно и словесно. Поэтому, — продолжает Сев, — кинозритель уподобляется читателю романа и его активность носит соответственный характер: он стре-

мится понять больше внутренние мотивировки, чем внешние формы, и его интересует больше драма, чем жест... Излагает ли фильм драматический или детективный сюжет, миф, повседневный случай или научную проблему, результат неизменно тот же». Нужно добавить, что, как и Моруа, Сев указывает на потенциальные возможности cinema pur —фильмов, не рассказывающих никаких историй, построенных на основе отдельного кадра, а не последовательного ряда кадров. Он, однако, полагает, что «чистое кино» остается в какой-то мере недостижимым идеалом, поскольку, отвергая эстетику литературы, оно пока еще неспособно «решить проблему организации произведения».

Истоки

Движение «авангарда». Исторически экспериментальное кино берет начало в европейском движении «авангарда» двадцатых годов, которое было в свою очередь и в значительной мере вдохновлено модернистским искусством. Большую половину киноавангардистов составляли художники и писатели *. В 1921 году в Германии живописцы Викинг Эггелинг и Ганс Рихтер задумали преодолеть неподвижность своих геометрических композиций. Эггелинг создал фильм «Диагональная симфония», сочетая спирали с формами, напоминающими расчески для волос, а Рихтер скомпоновал из черных, серых и белых квадратов прелестные ритмичные экзерсисы, назвав их «Ритм 1921»[3]. Это была живопись в движении, «ожившие

рисунки». Но абстракции Рихтера — Эггелинга положили начало только одному из направлений, объединившихся в движении «авангарда». Главным штабом этого весьма сложного движения был Париж, что способствовало сильному влиянию на него со стороны сюрреалистической литературы и живописи; конечно, в «авангарде» нашли свое отражение и различные новые идеи национальных кинематографий — например, немецкий экспрессионистский фильм, американская кинокомедия, шведские картины со сценами .сновидений и двойными экспозициями, а также искусный короткий монтаж русских режиссеров.

* Этого нельзя сказать о современных экспериментаторах, большинство которых с самого начала избрали своим выразительным средством кино.

235

Продолжатели «авангарда». После временного затишья экспериментальные фильмы снова привлекли к себе общественное внимание во время второй мировой войны. В США интерес к ним не погас и теперь, в особенности среди молодых художников. Можно напомнить хотя бы фильмы братьев Уитни, Майи Дерен, Сидни Петерсона, Кёртиса Харрингтона и других. Впрочем, экспериментальным кино увлекаются не только художники; лучшим показателем расцвета этого жанра может служить спрос на подобные фильмы со стороны кинематографических обществ, количество которых неуклонно продолжает расти [4]. Здесь важно отметить то обстоятельство, что в целом новые фильмы следуют образцам, созданным в двадцатые годы; что современная обстановка и признание эстетического равноправия фильма с произведениями других искусств почти не внесли изменений в мотивировки, тенденции и цели экспериментального кино. Как и в прошлом, одни режиссеры-экспериментаторы создают абстрактные рисованные фильмы; другие, строго следуя традиции сюрреализма, переносят на экран свое поэтическое видение мира, свои мечты и разочарования.

Это позволяет нам исследовать экспериментальный фильм у его истоков, тем более что художники двадцатых годов редко упускали случай высказаться в печати.

Но здесь мы ограничимся изучением только тех **целей** и направлений «авангарда», которые **характерны** для экспериментального фильма в целом.

Цели «авангарда»

Проблематичность сюжета. «Чистое кино». Художники «авангарда» порвали с коммерческим кинематографом не только из-за низкого качества множества экранизаций пьес и романов, заполонивших экран, но и по более веской причине—из-за убежденности в том, что сюжет как главный элемент игрового фильма чужд выразительным средствам кино, навязан им извне. Это был бунт против игрового фильма как такового, попытка общими усилиями сбросить цепи сюжетной интриги ради чистоты кино. Литература того времени изобилует высказываниями в этом духе. В 1921 году Жан Эпштейн, назвав любой сюжет «ложью», категорически объявил:

«Сюжетных историй 'не существует. Их никогда не было. Есть только ситуации, неизвестно как возникающие и
236
чем завершающиеся, без начала или конца»[5]. Особенно знаменательно относящееся к 1927 году высказывание Жермены Дюлак, одной из тех, кто возглавлял в то время движение «авангарда». Она видит истоки «чистого кино» в фильмах Люмьера и сетует по поводу того, что уроки его «не поддающегося пересказу» фильма «Прибытие поезда» не были восприняты кинематографистами. Вместо того чтобы осознать новые принципы эстетики, заявленные там, они удовольствовались лишь тем. что подчинили его законам традиционных искусств: «Они стали группировать живые фотографии вокруг внешнего действия... а не изучать тему движения в его грубой и механической зримой последовательности ради него самого... они приравняли кино к театру». В заключение Жермена Дюлак обвиняет тех, кто сковывает кинематографическое действие сюжетом, в «преступной ошибке»[6]. «Авангардисты» были верны себе и тогда, когда они, вновь 'вытащив на свет «Убийство герцога Гиза»—первую игровую ленту, являющуюся прототипом всех театральных фильмов,— демонстрировали ее в своих кинотеатрах под музыку, пародирующую действие[7].

Ограниченное признание сюжета. Впрочем, несмотря на все нападки своих единомышленников на игровой фильм, многие режиссеры «авангарда» не отказывались от сюжета — частично по той простой причине, что на нем настаивали кинопромышленники, видевшие в сюжетности залог кассового успеха фильма *. Так, в рамках коммерческого кино экспериментировали Абель Ганс, Марсель Л'Эрбье и Жан Эпштейн. Особый интерес представляет группа «авангардистских» игровых фильмов, в которую входят, например, «Лихорадка» Деллгока, «Улыбающаяся мадам Беде» Жерменьт Дюляк, «На рейде» Кавальканти и «Менильмонтан» Кирсанова. Их отличала одна общая черта — отсутствие надуманных историй, типичных для экрана- того периода. Едва намеченные фабулы этих фильмов походили на эпизоды реаль-

* В 1925 году Клер, никогда полностью не принимавший идеи «чистого кино», высказался за уступки коммерческому кинематографу. Он предложил режиссерам «киноавангарда», «прибегнув к своего Рода хитрости, ввести как можно больше зрительных тем в сценарий, изготовленный ня общий вкус». См.: Ре не Клеп, Размышления о киноискусстве, М., «Искусство», 1958, стр. 88. См. также статью Брюниуса «Экспериментальный фильм во Франции» в сб. под ред. Мэнвелла **«Эксперимент в кино»**, pp.89—90).

237
ной жизни. Таким образом, **эти** ревностные «авангардисты» узаконили эпизодный сюжет, видимо, считая его незначительным препятствием на пути к «чистому кино» в своем представлении о нем. Впрочем, об этих экскурсах в область повествовательного кино здесь достаточно упомянуть вскользь. В данном контексте нас интересуют не столько они, сколько неигровые фильмы, создание которых больше всего привлекало «авангардистов».

Кинематографический язык. Исполненные решимости' освободить кино от грозящих подавить его сущность элементов

театра и литературы, художники двадцатых годов пытались отталкиваться от природных свойств кино. Они стремились выразить то, что они хотели сказать, специфическим языком фильма. Этим объясняется их увлечение такими приемами кинематографической техники и мастерства, как крупные планы, съемка с движения, необычные ракурсы, короткий монтаж, замедленное или ускоренное движение, фотографические искажения, нерезкость, вуали[8]. Не всякий материал одинаково подходит для претворения этими средствами. Поэтому «авангардисты» воплощали разработанным ими языком чисто» кинематографические темы, недоступные выразительным' средствам традиционных искусств. Содержание фильмов «авангарда», в отличие от коммерческих, не сводилось к перипетиям человеческих взаимоотношений; они изобиловали крупными планами неодушевленных предметов; в них показывали предпочтительно незнакомые места и очень мелкие объекты [9].

Физическая реальность. Съемочная камера и кинематографические приемы, имевшиеся в распоряжении режиссера «авангарда», позволяли ему, извлечь максимум возможного из мира физической реальности; подобно творчески мыслящему фотографу, он не без удовольствия обнаруживал в натурном материале формы и движения, казавшиеся совершенно нереальными. Так возник документальный уклон «авангарда» — киноочерки, выявляющие скрытые аспекты в природе. В рецензии на фильм Абеля Ганса «Колесо» — душещипательную драму, глупую сентиментальность которой несколько компенсирует на редкость кинематографичное раскрытие мира железной дороги, — Рене Клер пишет: «Если бы только г-н Ганс не принуждал паровозы говорить «да» и «нет», не наделял бы механика мыслями античного героя!.. Если, бы только — при его умении заставить жить любую де-

238

таль: часть машины, руку, ветку, струю дыма — он захотел бы создать просто документальный фильм!» (Впоследствии Клер полностью отрекся от своей юношеской неприязни к фильму, построенному на литературном сюжете.) А Жермена Дюлак, оглядываясь в прошлое, замечает: «Доподлинный материал «чистого кино» можно было обнаружить в некоторых научно-документальных фильмах... посвященных, например, образованию кристаллов, траектории полета пули, эволюции микробов».

Во многих документальных фильмах «авангардисты» отображали жизнь парижских улиц, самих парижан. Лакомб в своем фильме «Зона» сумел передать настроение, которое я назвал бы «загородной грустью», пользуясь (быть может, не слишком удачно) выражением Давида Райсмана; Клер собрал впечатляющие изображения Эйфелевой башни в кадрах своего фильма «Башня», а Кавальканти фильмом «Только время» предварил серию «симфоний» больших городов, в которую вошли фильмы от «Берлина» Руттмана до послевоенной картины Суксдорфа о Стокгольме («Люди большого города»), Можно вспомнить и образное прочтение темы в фильме Иориса Ивенса «Дождь», открывшем богатую гамму оттенков в сером потоке дождя, а также блестящий, хотя и незрелый фильм Жана Виго «По поводу Ниццы», столь выразительно воплотивший неотступное сознание смерти; и, конечно, «Землю без хлеба»

Бунюэля, который перешел от своих сюрреалистических поисков к раскрытию чудовищной сущности самой реальности. Выпущенный в начале тридцатых годов, когда движение «авангарда» подошло к своему концу, этот страшный документальный фильм обнажил глубины человеческих бедствий, предвосхитил ближайшее будущее, принесшее людям невыразимые ужасы и страдания.

«Наименее реалистичное из искусств». Однако для режиссеров «авангарда» документальные фильмы были не меньшим отклонением в сторону, чем сюжетные. Связанные с дадаистами, кубистами и сюрреалистами, они не для того отвергли гегемонию сюжетного повествования, чтобы надеть на себя другие оковы — принять ограничения сырого материала природы. Предпочитая видеть в кино искусство в его традиционном смысле, они не признавали власти внешней реальности, отрицали ей право ограничивать формотворчество художника. Прав-

239

да, в споре с теми, кто подчинял содержание зрительного ряда требованиям сюжета, они отстаивали значимость элемента внешнего движения и в своих фильмах даже снисходили до показа физических явлений в их нетронутом виде, однако все это не мешало им стремиться к полной независимости от каких-либо налагаемых извне ограничений и видеть в «чистом кино» возможность свободного самовыражения художника. Брюниус, в прошлом сам примыкавший к «авангарду», четко выразил эти взгляды в следующих словах: «Теперь было выдвинуто новое требование — предоставить кино такое же право, какое дано поэзии и живописи, — право порвать как с реализмом, так и с дидактикой, с документальностью и художественным вымыслом, чтобы можно было отказаться от изложения сюжета... и даже творить новые формы и движения, а не копировать их у природы»[12]. Присоединяясь к этим притязаниям, Брюниус называет кино «наименее реалистичным из искусств».

Итак, кинорежиссер «авангарда» руководствовался следующими намерениями:

1. Он хотел упорядочивать отобранный им материал в ритмах, скорее рожденных его внутренними побуждениями, чем имитирующих найденные в природе.

2. Он хотел изобретать новые формы, а не запечатлевать или обнаруживать существующие.

3. Он хотел, чтобы кадры фильма отображали его субъективное видение, а не выявляли свой реальный подтекст.

Направления «авангарда»

Какие же экспериментальные фильмы появились в результате подобных намерений? Некоторые из них носят сугубо индивидуальный характер. Не поддается классификации, например, фильм Александрова «Сентиментальный романс» — грубая мешанина или, скорее, инвентаризация всевозможных «авангардистских» новшеств и стремлений. Нелегко отнести к какой-либо категории и фильм Ганса Рихтера «Призраки до завтрака», в котором он, нагромождая один трюковой прием на

другой, показывает, как причудливо ведут себя шляпы и посуда, взбунтовавшиеся против выполнения своих повседневных обязанностей. И, конечно, особое место в ряду этих фильмов занимает «Антракт» Рене Клера.

240

«Антракт». Эта «классика абсурда» [14] заслуживает специального разбора как единственный неигровой эксперимент «авангарда», отчетливо привязанный к реальности кинокамеры. «Антракт» можно разделить на две части. Первая посвящена преимущественно ритмам движений и содержанию сна, который мог бы присниться человеку, посетившему накануне Луна-парк. Образы сновидения— и среди них хрупкий бумажный кораблик, плывущий по небу над крышами парижских домов,—связаны только свободными ассоциациями, основанными на аналогиях, контрастах, а то и вовсе непонятно на чем. Сигареты, поставленные стоймя, превращаются в колонны греческого храма; пачка танцующей балерины—в раскрывающийся цветок; и когда камера, отклоняясь назад, смотрит вверх, чтобы показать нам остальную часть фигуры балерины, то вместо ее головы мы видим голову бородатого мужчины. Все это напоминает выступление фокусника в фильме Мельеса. Кстати, сходство с Мельесом усиливается яркой театральностью некоторых сцен «Антракта». Своеобразие фильма заключается в том, что под всем этим ничего не подразумевается. Превращение сигарет в греческие колонны — не больше чем обыгрывание отдаленного сходства; фигура, составленная из ног и торса балерины и бородатой мужской головы, — всего лишь беспардонный дадаизм. Короче говоря, Клер трактует фантастику в шутливой манере, и поэтому его «Антракт» скорее отвечает, чем противоречит духу выразительных средств кино.

Фильм, в сущности, доказывает, что Клер не намеревался поставить фантазию выше реальности кинокамеры; что в забавной трактовке образов сновидения он верен принципам кинематографичного подхода к материалу.

Вторая часть фильма, в отличие от первой, воплощает главным образом ритмы. Сон в какой-то мере продолжается; однако из тонкого сплетения непонятных образов фильм превращается в откровенный бурлеск, построенный в манере дадаистов, разворачивающийся вокруг похоронной процессии. Начало ее шествия по Луна-парку показано в замедлении, затем процессия набирает скорость и в конце концов бежит за катафалком, который, оторвавшись от всех, мчится по улицам и загородному шоссе. Впечатление головокружительной скорости возникает от искусного короткого монтажа, в котором сочетаются кадры катанья на «американских горах», кроны

241

разных деревьев и отрезки шоссе, — это эпизод, который можно сравнить лишь с «прелестным зримым неистовством» [15] эпизода карусели в фильме Жана Эпштейна «Верное сердце» (выпущенном на экраны незадолго до «Антракта»). Интересно, что и здесь

медленные и быстрые движения, рождающие ощущение ритмов, созданы приемами чисто кинематографического мастерства.

На каком же материале Клер добивается зримого воплощения ритмов? Знаменательно, что он использует для этого не абстрактные формы, по тогдашней моде «авангардистов», а реально-жизненные съемки; иными словами, он подчиняет свои формотворческие стремления суровым принципам реалистической тенденции. Как и в погонях французских и американских немых комедий, в его эпизоде бегущей похоронной процессии обыграна и тем самым утверждена в своих правах физическая реальность. Можно добавить, что в этом эпизоде мы видим «субъективно измененную реальность» — она изображена в восприятии людей, находящихся в очень быстром движении. Следовательно, шуточная трактовка первой части фильма не противоречит реализму второй.

В остальном фильм «Антракт» можно рассматривать как учебно-тренировочный этюд. Похоже на то, что Клер захотел опробовать все возможности кинематографической техники в сфере фантазии. Опыт, приобретенный таким путем, оказался весьма ценным для его дальнейшего творческого пути.

Установка на ритм. Зримая музыка.

Сами названия первых абстрактных фильмов Эггелинга, Рихтера и Руттмана—«Диагональная симфония», «Ритм 1921» и «Опус 1»— говорят о намерении авторов создать нечто вроде зримой музыки. К этому стремились многие художники французского «авангарда». Еще в 1920 году, даже до появления фильмов Эггелинга — Рихтера, Луи Деллюк писал: «Я увидел прелестное явление техники. Я увидел каденцию». Анри Шометт, в свою очередь, отмечал новый жанр фильмов, в которых «изображения следуют друг за другом не так, как фразы в повествовании, а как фразы музыкальной сюиты»[17]. «Вот она симфония, чистая музыка», — утверждала Жермена Дюлак и задавалась вопросом: «Почему бы и кино не иметь своей симфонии?»[1В] Как откровенная приверженка cinema pur, она настаивала на непременном совпадении зрительных и музыкальных ритмов [19].

Для зримых «симфоний» того периода были характерны две композиционные особенности. Во-первых, режиссеры этих фильмов, во всяком случае некоторые из них, предпочитали, как более удобный, метод компоновки зрительного ряда, подчиненный канве музыкального произведения. Так, Жермена Дюлак в своем фильме «Грампластинка № 957» переводила, или полагала, будто переводит, на язык пластических образов Шестой прелюд Шопена; любил строить свои ритмические абстракции по заданной классической или иной музыке и Оскар Фишингер. Здесь достаточно лишь упомянуть о существовании фильмов, построенных на таком сочетании музыки с изображением; связанные с ними эстетические проблемы уже рассматривались в предыдущих главах.

Второй характерной чертой «симфоний» является материал, которому придается ритмичность. В словах Жермены Дюлак, определившей кино как «искусство движения зримых ритмов жизни и фантазии»[20], нашла подтверждение практика тех лет: визуальные

ритмы претворялись на экране как в формах, порожденных фантазией художника, так и в реально-жизненных явлениях. Формотворческий уклон «авангарда» дал множество чисто абстрактных опусов. В фильме «Анемичное кино» с его вращающимися спиралями и концентрическими кругами Марсель Дюшан пошел в этом направлении до самого конца. Другие фильмы ритмов были менее пуристскими. Например, в ритмичные движения фильма «Грампластинка № 957» Дюлак и в «Киноэтюд» Рихтера вовлечены не только абстрактные формы, но и реальные предметы. В ряде фильмов такого комбинированного типа проявлялся вполне отчетливый интерес к физической реальности: например, «Механический балет» Фернана Леже содержит минимум рисованных геометрических форм.

Вторжение в реальность кинокамеры. Каково же подлинное назначение кадров реальной действительности, включенных в «авангардистские» фильмы, изображающие зримую музыку? С одной стороны, их авторы хотели, используя все возможные приемы кино, найти любопытные детали и необычные зрелища, способные привлечь и углубить интерес зрителя к окружающему миру; так, в фильме «Грампластинка № 957» мы видим, как капли воды медленно стекают по оконному стеклу и как плывущий туман окутывает тайной аллею. С другой стороны, они снимали подобные явления не для раскры-

243

тия физической реальности, а для чисто композиционных целей, чтобы построить на основе этих кадров последовательный ряд самодовлеющих ритмических движений.

Яркой иллюстрацией этого может служить псевдореалистический эпизод с прачкой из фильма «Механический балет», бесконечно подымающейся по лестнице, так и не достигая конца пролета; стоит ей дойти почти до самого верха, как она опять оказывается внизу и начинает подъем заново. Простым монтажным приемом режиссер заставляет ее взбираться по лестнице несчетное количество раз. Упорным повторением этой сцены он, конечно, не имел в виду привлечь интерес зрителя к данной женщине и ее действию — восхождению вверх по ступеням. иначе она не вела бы себя каждый раз одинаково—через какое-то время она непременно замедлила бы шаг и проявила бы обычные признаки усталости. А поскольку сами кадры не объясняют нам присутствие этой женщины в фильме, мы не можем осмыслить их содержание: при виде повторяющихся восхождений женщины нам и в голову не приходит ассоциировать ее тщетные попытки дойти до конца лестницы, например, с сизифовым трудом. Фактически мы смотрим не столько на реального человека, взбирающегося по «заколдованному» лестничному пролету, сколько на само ее движение вверх по ступеням. Подчеркнутый ритм движения лишает реальности саму женщину — она уже не конкретная фигура, а лишь незаметный исполнитель определенного вида движения *. Почти в абстрактные формы превращается тоже и приведенная в движение кухонная утварь—крышки кастрюль, мутовки. Предметы как таковые, можно сказать, исчезают из поля зрения, а то, что остается от них, так же нематериально, как улыбка

Чеширского кота из «Алисы в стране чудес». По словам самого Леже, «Механический балет» возник из его желания «создать ритм обычных предметов в пространстве и времени, показать их в присущей им пластической красоте»[22]. Не ошибается ли он в таком толковании своего фильма? Ведь та «пластическая красота», которую он, допустим, выявляет в нем, заложена скорее в самих ритмах, чем в затмеваемых ими предметах. Если кому-нибудь действительно удалось ра-

• Ганс Рихтер в своем фильме «Призраки до завтрака» заимствовал этот мотив фильма Леже с той разницей, что у него вместо женщины, пытающейся преодолеть лестничный пролет, мужчина подымается по перекладинам приставной лестницы.

скрыть на экране внутреннюю красоту предметов, **так** это Довженко в фильме «Земля», а не Леже в «Механическом балете»; но Довженко выявляет эту красоту, не навязывая объектам выразительных движений, а, напротив, показывая их в полной неподвижности.

Всем этим я хочу сказать, что реально-жизненный материал, включенный в ритмические фильмы «авангарда», подвергается выхолащиванию. Он используется не для того, чтобы создать представление о бесконечности явлений самой материальной жизни, служащей его источником, а лишь в качестве элементов художественных композиций, замысел которых почти не предполагает показа нетронутой природы. Правда, творцы зримой музыки направляют объектив кинокамеры на естественные объекты, но их формотворческие стремления, настойчивый интерес к причудливым формам и движениям во всех его видах притупляют их чувство кино, заставляют их забыть о тяготении кинематографических выразительных средств к неинсценированному, случайному. Художник оказывается в них сильнее «читателя».

В фильмах режиссеров этого направления поток ритмов — если он есть—непрестанно прерывает поток жизни, а поскольку эти ритмы от нее обособлены, жизненные явления не могут быть красноречивыми. Кадры стекающих капель волы и таинственной аллеи в фильме «Грампластинка № 957» как будто обещают что-то выразить, однако не по их вине обещание не выполняется.

Абстрактное направление. Можно с полным основанием утверждать, что, когда интерес режиссера сосредоточен исключительно на монтажных ритмах, это приводит не только к смысловому опустошению материала реальной жизни, использованного в фильме, но и к дальнейшему отходу от реализма к абстрактности. Об этом свидетельствует характерное для «авангардистских» фильмов этого типа обилие кадров видоизмененной реальности, в которых реальные предметы сняты так, что они превращаются в абстрактные рисунки. Двойственность кадров такого промежуточного характера уже отмечалась в третьей главе: в зависимости от контекста они могут восприниматься как чистые абстракции или же сохранить свой реальный характер. В качестве примера был приведен экспериментальный фильм Деслава

(1928), в котором снятые крупными планами детали машин постепенно теряют свой реальный облик. Иногда изначаль-

245

ным материалом подобных ирреальных форм служат **не** машинные части, а блики света или же растущие кристаллы. Но всякий раз, когда в основу построения фильма положен ритм, можно с уверенностью предугадать односторонний путь его изобразительной трактовки, путь, ведущий от реальных объектов к беспредметным формам. (Кстати, нужно отметить, что тенденция эта все усиливается: большинство современных американских режиссеров-экспериментаторов, увлекающихся фильмами ритмов, как, например, братья Уитни, Дуглас Крокуэлл, Фрэнсис Ли, Джеймс И. Дейвис и другие, стараются полностью уйти от материала, данного природой[23].

Установка на ритмы, по-видимому, достигает своего апогея в фильмах, построенных на чисто абстрактном материале, таких, как «Ритм 1921», этюды Фишингера или, если брать более современный пример, «Секвенция Гленс Фоллз». Фильмы этого типа нередко осуществляются в технике рисованных мультипликаций или по меньшей мере напоминают их тем, что снимаются на основе специально оформленного или изготовленного материала. Когда такие произведения обладают пластической красотой, они, бесспорно, по-своему привлекательны. Некоторые из них забавны; другие, увы, довольно скучны.

Разновидность модернистского искусства. Вопрос в том, следует ли вообще признать за ритмическими «симфониями», независимо от того, абстрактны ли они полностью или частично, право считаться произведениями кино. Те, что осуществлены в виде рисованных мультипликаций, не соответствуют понятию «фотографический фильм» и не относятся к основной теме, настоящей книги. Создатели других фильмов типа «симфоний» откровенно используют кинокамеру не как средство фотографического выражения, а лишь для того, чтобы придать ритмичное движение преимущественно абстрактным формам, рожденным авторской фантазией. В общем, они даже не мыслят свои творения как фильмы, а, скорее, как разновидность модернистского искусства, охватывающую сферы движения и времени. Можно возразить, что их произведения кинематографичны в той мере, в какой они воплощают свои замыслы с помощью специфических приемов кинотехники. Но ведь при этом они пренебрегают основными свойствами выразительных средств кино, несомненно более важными, чем технические. **Не** случайно ритмичные композиции производят

246

впечатление сфотографированной живописи, обогащенной измерением времени, в особенности в тех случаях, когда абстракциям отдается явное предпочтение перед открытиями кинокамеры. Фильм «Механический балет», с его примесью кубизма, словно сошел на экран прямое полотен Леже. Как и снимки фотографов экспериментального направления, фильмы, построенные

на ритмах, вероятно, следует классифицировать как новую разновидность изобразительного искусства.

Установка на содержание. Сюрреалистические фильмы. Во второй половине двадцатых годов интерес режиссеров «авангарда» начал постепенно переключаться от ритма к содержанию. Это было время расцвета сюрреализма, и под его влиянием «авангардисты» пытались перенести на экран сновидения, психологические переживания. неосознанные или подсознательные процессы и т. п. В своем большинстве последователи этого направления вдохновлялись идеями Фрейда, но среди них были и марксисты. Такие фильмы, как «Раковина и священник» Жермены Дюлак, изображающий героя в муках запретных страстей, и «Морская звезда» Мана Рея, иллюстрирующий любовную поэму Робера Дейно искаженными и намеренно расплывчатыми кадрами, отмечены переходом от ритмичного изображения, связанного с увлечением абстракциями и особыми приемами кинематографической техники, к так называемому «сюрреалистическому» направлению. Наиболее своеобразной и показательной для сюрреалистических фильмов того периода была совместная работа Бунюэля — Дали «Андалузский пес». Причудливые, иррациональные образы этого фильма, явно подсказанные желанием ошеломить зрителя эффектами в стиле дадаистов, как будто возникали из глубоких слоев психики и адресовались той же сфере. «Кровь поэта» Жана Кокто— литературная фантазия в экранных образах—принадлежит к этой же группе фильмов, несмотря на несогласие самого автора с такой оценкой *. Тенденция эта нисколько не заглохла; напротив, после второй мировой войны ее усердно воз-ооождают американцы. В своих недавних экспериментах Майя Дерен, Кёртис Харрингтон, Кеннет Энгер, Грегори

* В начале 1939 года я посетил собрание парижского кружка «Amis des Soules», где перед просмотром фильма «Кровь поэта» было зачитано письмо Кокто, в котором он среди прочего утверждал, что его фильм ничего общего с сюрреализмом не имеет.

Макропулос и другие пытались отобразить в зрительных образах всевозможные разочарования, подавленные желания и мечты, в большинстве своем типичные для подростков с эмоциональными отклонениями гомосексуального или иного характера[24]. По сравнению с продукцией старого «авангарда» новый урожай экспериментального кино отличается большим интересом к теме отчужденности и вместе с тем меньшим богатством социальных и политических обертонов.

Как бы мне ни хотелось прокомментировать отдельные фильмы сюрреалистического направления, здесь моя задача ограничена определением общих характеристик всего жанра; лишь тогда у нас будет возможность оценить его кинематографичность в свете уже установленных нами эстетических принципов. В отношении сюрреалистических фильмов все же следует особо подчеркнуть уже неоднократно сказанное, а именно — что оценка фильмов с точки зрения их соответствия природе кино не должна зависеть

непосредственно от значения этих фильмов как человеческих документов и выразителей опасений или стремлений общественных групп.

Общие характеристики.

Сюрреализм против абстрактности.

Сюрреалисты сознавали, что они отдают преимущество содержанию перед формой; об этом позволяет судить настойчивость, с которой они отвергли однобокую установку на ритмы и сопутствующее ей увлечение беспредметным материалом. Мишель Дард, например, писал, что фильмы, сводящиеся к показу «нескольких геометрических линий, усердно варьируемых с помощью всевозможных кинематографических трюков», были бесспорно «чистым кино», но что сам этот термин «чистый» в применении к ним «был синонимом чего-то застывшего, едва дышащего, опустошенного»[25]. А по мнению поэта-авангардиста Антонина Арто, автора сценария фильма «Раковина и священник», мы просто «остаемся равнодушными к чисто геометрическим, ничего не означающим формам»[26]. Художники-модернисты, для которых фильм — это средство самовыражения, тоже безоговорочно осуждают абстрактный формализм. Майя Дерен пишет: «Я против идеи, положенной в основу обычного абстрактного фильма, главным образом потому, что она отрицает своеобразие кино, позволяющего манипулировать реальными элементами как таковыми, и требует их

замены исключительно элементами искусственными (по методу живописи)»[27]. Наряду с абстрактным направлением в экспериментальном кино существовало и все еще существует стремление создавать фильмы, насыщенные значительным содержанием.

Преобладание внутренней реальности. Однако само содержание этих фильмов явно относится к сфере фантазии. Точнее говоря, фантазия признается в них более реальной и весомой, чем мир, воспринимаемый нашими чувствами. К тому же сюрреалисты по вполне понятным причинам благоволят к театральности, примером которой могут быть ослиные туши на роялях в фильме «Андалузский пес» и заснеженный дворик в «Крови поэта». Но мы еще в пятой главе убедились в том, что фильмы этого типа — то есть театрализованные фантазии — при всей своей незаурядности всегда не кинематографичны. На этом вопрос о них можно было бы считать исчерпанным, не будь у сюрреалистических фильмов одной характерной черты, отличающей их от большинства фильмов, построенных на материале фантазии. Сюрреалистическая трактовка предполагает бесконечное превосходство внутренней реальности над внешней. Поэтому главная цель создателя такого фильма — дать зримое отображение потока внутренней жизни человека со всем, что он несет в себе — с грезами, видениями и т. п.,— не прибегая при этом к помощи сюжета или иных рациональных приемов. Не то чтобы сюрреалисты вовсе отрицали, что «внешний покров вещей, эпидерма реальности... является сырым материалом кино»[28], однако они единодушно сходятся на том, что этот эфемерный материал приобретает значительность только тогда, когда он подчинен

раскрытию внутренних побуждений и переживаний человека вплоть до их корней, уходящих в глубины подсознания.
Сальвадора Дали радует — как и следовало ожидать — предоставляемая художнику возможность «систематизировать путаницу и тем самым способствовать окончательной дискредитации мира реальности»[29]. И, конечно, те любители кино двадцатых годов, которых вдохновлял психоанализ, были убеждены, что фильмы призваны служить выражением сокровеннейших механизмов нашей души»[30], а также «проникать в глубины подсознания, где упорядочиваются воспринятые изображения со всеми их ассоциативными идеями»[31]. (Во времена «авангарда» эти идеи простирались от нападок да-
249
Дайстов на укоренившиеся традиции до анархистских бунтов и революционных протестов.) Следовательно, режиссеры сюрреалистического направления рассматривают реальность кинокамеры как своего рода склад сырья; они используют явления внешнего мира только для того, чтобы изобразить поток внутренней жизни человека. Их интересует только эта реальность.

Сомнительный символизм. Но когда кадры естественных природных или инсценированных объектов должны обозначать события внутренней жизни, вокруг которой строится любой сюрреалистический фильм, они непременно функционируют как приметы или символы. А ведь вся трудная задача раскрытия смысла этих событий возлагается только на зрительный ряд фильма — лишь в редких случаях его поддерживает стихотворный текст, устанавливающий некую связь между кадрами и теми грезами или видениями, которые должны просматриваться сквозь них. (Всякий раз, когда фильм сопровождают стихи—как, например, надписи с текстом поэмы Дейно в фильме «Морская звезда»,— они не выполняют своего назначения в любом из двух случаев: либо они, разделяя участь зримой музыки, превращаются в незаметный аккомпанемент, либо главенствуют над изображением и тогда сводят его роль до чисто иллюстративной.) Даже если зрительные образы фильма не всегда предполагают символический смысл, зритель неизбежно воспринимает их только так. В литературе имеется множество подобных толкований. О фильме «Андалузский пес» Жак Брюниус пишет: «...в сцене, в которой юноша готов совершить насилие над девушкой, все, что он тащит за собой... на конце двух веревок... — пробки, дыни, священники, рояли, набитые ослиной падалью, — все это памятные приметы его детства и воспитания»[32]. Как и следовало ожидать, фильм «Кровь поэта» послужил поводом для особенно цветистых высказываний в подобном духе. Джон Моррисон, например, так упоенно расшифровывает изобразительный код фильма: «Зеркало, сквозь которое поэт убегает из заточения,— это Истина, рот, обретающий жизнь,— Иллюзия, фиктивное самоубийство — ложный идеал, не стоящий того, чтобы за него умирали, и так далее»[33]. Больше литератор, чем кинорежиссер, Кокто сам потворствовал таким выспренным, далеко идущим домыслам. По его собственному признанию, «одиночество поэта столь огромно, он на-

столько полностью вживается в творимое. Что рот одного из его творений живет в его руке, словно рана, и поэт любит этот рот, он любит себя — короче говоря, он просыпается утром с этим ртом, прилепившимся к нему, словно уличная девка, он пытается от него отделаться, и ему удается оставить рот на лице мертвой статуи»[34].

Ганс Рихтер тоже чувствует потребность пояснять свое творчество; он пишет, что в одном эпизоде фильма «Мечты, которые покупаются за деньги», когда «Нарцисс, внезапно утратив самовлюбленность, видит себя в истинном свете, я следовал скорее учению Юнга, чем Фрейда» [35]. Несомненно, что в тех случаях, когда содержание кадров вполне ясно отображает внутренние ситуации, предполагаемые в данном месте замыслом фильма, такие авторские пояснения совершенно не нужны. Если мы в фильме Майи Дерен «Полуденные сети» видим глазами грезящей героини женщину в черном с зеркалом вместо лица, нам сразу ясно, что женщина — может быть, даже сама грезящая героиня — представляет собой символ, а не видение, и что она символизирует самоотражение героини как следствие ее вынужденной изоляции от себе подобных.

По совершенно очевидным причинам в сюрреалистических фильмах реально-жизненный материал используется, как правило, шире, чем в ритмических композициях. Общеизвестен очаровательный, подлинно реалистический кадр небольшой уличной толпы, снятой с верхней точки, в фильме «Андалузский пес». В ином контексте, предполагающем реальность кинокамеры и отображение потока жизни, такой кадр побудил бы наше дремотное сознание на поиски его неуточненных значений. Однако в сюрреалистическом фильме нам практически не дают постичь содержание зрительных образов, потому что их символическое предназначение автоматически препятствует раскрытию их собственного смысла. Убежденные в огромном значении внутренней реальности, сюрреалисты «авангарда» — если говорить только об инициаторах этого направления — широко отображали ее системой выразительных средств, которые по своей природе тяготеют к внешней реальности; кинокамера в их руках действовала скорее в литературных, чем подлинно кинематографических интересах. Как словесный образ живой, словно рана, рот, возможно, весьма поэтичен; однако с точки зрения кино фотографическое изображение причудливой руки с открытой раной в виде рта не означает

251

ничего, кроме реальной руки с реальной, похожей на рот раной— естественное, хотя и необъяснимое явление, лишенное поэтичности словесного образа *. Еще в 1925 году Рене Клер, тонкое профессиональное чутье которого не позволяло ему не видеть вымученной многозначительности и надуманной театральности сюрреалистических фильмов, отказывался верить, что «кино — лучшее средство выражения сюрреализма...». Однако он предусмотрительно оговаривал, что фильм «служит неиссякаемым источником для сюрреалистической деятельности сознания зрителя»[36]. 1

Передавая, таким образом, сюрреализм с экрана зрителю, Клер, вероятно, имел в виду отображение внутреннего мира человека в фильмах, посвященных физической реальности, — то есть в

подлинно кинематографичных. Им это доступно не меньше, чем сюрреалистическим, с той разницей, что осмысливание ссылок на духовную реальность они предоставляют самому зрителю. В кинематографичных фильмах, в отличие от сюрреалистических, символы не навязаны кадрам извне; материал съемки не отбирают или не создают искусственное единственной целью их иллюстрации; символика—побочный продукт; или, если хотите, придаток к содержанию кадров, подчиненных главной задаче фильма — проникновению во внешний мир. Столь различный подход к символам объясняется тем, что, в отличие от кинематографичного фильма, сюрреалистический создается по законам традиционной эстетики. Поэтому он представляет собой более или менее замкнутую композицию. А это, в свою очередь, означает, что зрительные образы должны во что бы то ни стало воплощать смысл, который вкладывает в них. автор фильма (или полагает, что вкладывает). Поскольку кинематографичные фильмы исследуют физическую реальность, никогда не охватывая ее целиком, символы них не столько используются, сколько порождаются. Такая символика, отвечающая основным принципам эстетики кино, в них неизменно присутствует. Вспомните, например, детские санки с нарисованным бутоном розы, промелькнувшие в куче рухляди в конце фильма «Граж-

* Примерно так же думает Сев: «...в отличие от двери, изображенной в живописи, или двери в сценической декорации, дверь в фильме не должна ничего уравновешивать, разделять или символизировать, ее назначение сводится к тому, чтобы она открывалась и закрывалась»

данин Кейн»; красноречивый общий план Рима после сцены расстрела в фильме «Рим — открытый город»; одинокую лошадь на фоне рассвета в фильме «Дорога»; прелестный финал «Ночей Кабирии» в волшебном лесу, где слезы и музыка, горести и радости жизни сливаются в одно. Конечно же, все эти кадры допускают символические толкования, но допускают, так же как и сама столь правдиво изображаемая в них жизнь, смысл каждого аспекта которой шире его самого.

Выводы. Следовательно, режиссеры экспериментального направления, независимо от того, предпочитают ли они абстрактное или сюрреалистическое отображение внутренней реальности, подходят к фильму с представлениями, отчуждающими его от нетронутой природы — источника его особой выразительности. Формотворческие притязания экспериментаторов склоняют их к созданию фильмов в духе модернистской живописи или литературы — стремление к художественной независимости душит их интерес к открытиям кинокамеры, к явлениям обширного мира реальности. Освобождая фильм от тирании сюжета, они подчиняют его тирании традиционной эстетики. Они практически распространяют ее законы на кинематографическое творчество. «Помогайте развитию кино как формы изящного искусства...»—призывает брошюра, выпущенная в

1957 году нью-йоркской организацией «Фонд творческого кино». Однако для кинорежиссера художническая свобода оборачивается путами.

Впрочем, не надо забывать, что «авангардистские» эксперименты на основе кинематографической техники, ритмичного монтажа и отображения почти подсознательных процессов значительно обогатили язык кино в целом. Нужно помнить и то, что, как и Бунюэль, многие бывшие художники «авангарда» пришли к реализму и посвятили свое творчество раскрытию внешнего мира. А например, Йорис Ивенс и Кавальканти обратились к социально-значительному документальному кино[37].

Глава 11
Фильмы фактов

Введение

Жанры. Другой тип неигрового кино — это фильмы фактов, называемые так потому, что в них неинсценированный материал предпочитается вымыслу. Не вдаваясь в тонкости вопросов классификации, все равно неразрешимые, мы объединим под этим названием три жанра, допуская, что каждый из них охватывает все близкие варианты. Сюда войдут: во-первых—кинохроника; во-вторых —документальное кино с его поджанрами в виде географических, научных, учебных и тому подобных фильмов и в-третьих — относительно новый жанр искусствоведческого фильма.

Правда, среди последних имеется множество работ типично экспериментального характера, однако численный перевес на стороне тех, к которым относятся слова молодого режиссера Джона Рида: «...фильмы об искусстве и художниках создают по тем же побуждениям, что и фильмы о судах и судостроителях или о диких племенах, населяющих отдаленные места нашей планеты»'. Иначе говоря, для большинства фильмов, посвященных теме искусства, характерна документальность, что позволяет нам рассматривать весь этот жанр в данной главе.

254

Отличительные черты. Если не считать кадров, в которых сняты произведения художников, то есть объекты, не полностью относящиеся к категории неинсценированных —основной материал

фильма фактов составляют съемки подлинной физической реальности. Конечно, в случае надобности в них допустимы инсценировки и актерское исполнение, а иногда рисованные карты или мультипликационные схемы. Хотя и кинохроника и документальный фильм отражают реальную действительность, это осуществляется в них по-разному. Выпуск кинохроники регистрирует в сжатой и бесстрастной манере текущие события, предположительно интересные всем зрителям, тогда как целевое назначение трактовки материала реальной жизни в документальных фильмах бывает разным — оно может колебаться в пределах от объективного кинорепортажа до пламенного общественного воззвания [2]. Оба жанра существуют издавна, с самых ранних дней кинематографа; оба — в разной мере — отвечают тому, что в свое время сказал о кинематографе Месгич, имея в виду съемки Люмьера: «Объектив кинокамеры смотрит в мир».

Однако в фильмах фактов он смотрит только на часть мира. Кинохроника, как и документальное кино, показывает не столько отдельного человека и его внутренние конфликты, сколько его жизненную среду. Пол Рота пишет, что документальное кино «основано на интересе индивидуума к своему окружающему миру»; желая быть правильно понятым, он продолжает: «Если в нем есть люди, их значение второстепенно, подчинено главной теме фильма. Их личные чувства, невзгоды представляют мало интереса»[3]. Это весьма важная отличительная черта документальных фильмов, означающая, что они не исследуют всех аспектов физической реальности, например, обходят все, что связано с «личными переживаниями», о которых рассказывает сюжет игрового фильма. Так называемая «субъективно измененная реальность» не может быть представлена в фильме фактов.

Объем исследования. Кинохроника не выдвигает проблем, нуждающихся в рассмотрении в настоящем контексте. Само собой разумеется, что она кинематографична постольку, поскольку реалистическая тенденция господствует в ней над формотворческой. Мало-мальски выраженное стремление к формотворчеству практически мешало бы выполнению регистрирующей функции кино, то есть

основному назначению хроникального жанра. Его специфика наиболее выражена тогда, когда кадры фильма выглядят как безыскусная моментальная фотография, свидетельствующая о том, что их снимали экспромтом, на месте события или происшествия, без излишней заботы о совершенстве композиции. Я, естественно, не намерен свести на нет значение тщательного отбора хроникального материала в процессе съемок и монтажа[4].

Не требует особого рассмотрения и учебное кино. Его цель — преподать полезные знания или специальные навыки, а кинематографичность трактовки материла не находится в определенной взаимосвязи с достижением этой цели. Некоторые фильмы Канадского национального совета по делам кино, предназначенные для ознакомления массовой аудитории с

распространенными формами психических заболеваний, весьма беспомощны кинематографически, однако хороши как наглядные пособия. Конечно, бывает и так, что отличные учебные качества фильма сочетаются со столь же высоким кинематографическим мастерством. Например, созданные по заказу киноотдела компании «Шелл» фильмы режиссера Артура Элтона (хотя бы его «Энергопередача») одновременно и хороши в познавательном отношении и превосходны кинематографически. Однако во многих случаях основное назначение учебного фильма не позволяет отдавать должного специфике выразительных средств кино. Фильмы, предназначенные для профессионального обучения, часто приходится строить в основном на словесных объяснениях, иначе они не выполняли бы своего специального назначения. Допустимо даже такое смелое предположение, что кинематографическое раскрытие материала может отвлекать внимание аудитории от самого учебного процесса. Хотя формально учебный фильм представляет собой поджанр документального кино, но практически он относится к наглядно-звуковым пособиям.

Искусствоведческий фильм

Фильмы об искусстве обратили на себя внимание после минувшей войны. Прежде чем приступить к их анализу, я хочу отметить одно явление, по-видимому, возникающее всякий раз, когда на экране показывают полуреалистическую живопись и рисунок или даже какие-то их фрагменты. При условии, что эти портреты и пейзажи

сняты подвижной; а не статичной камерой, на экране впечатление объемности изображенного художником бывает более ощутимо, чем в самих оригиналах.

Выигрыш в естественной объемности. Этот легко обнаруживаемый эффект можно объяснить следующими тремя факторами. Во-первых, кинозритель предполагает увидеть на экране изображение подлинной действительности. В ожидании этого он невольно воспринимает кадры деталей реалистического полотна как экранное воспроизведение самих нарисованных или написанных на нем объемных предметов. Например, он склонен принимать изображение женской головы на портрете Рубенса за кадр живой натурщицы. В результате картины выигрывают в отношении пространственной глубины.

Во-вторых, иллюзия трехмерности тем более усиливается тогда, когда картину воспроизводят по частям, так и не показывая ее полностью, — как часто поступают режиссеры экспериментального направления, отнюдь не встречающие одобрения со стороны критиков изобразительных искусств *. Когда зритель не знает, как выглядит та или иная картина в раме, у него нет и критерия для определения места ее деталей, выделенных крупным планом; в результате они как бы повисают в воздухе. Вспомните крупный план женской головы из картины Рубенса: если допустить, что ее положение на портрете остается для нас неясным, она непременно даст толчок нашей фантазии, заставит ее восполнить

фрагментарность головы, поместить ее в окружение по нашему собственному выбору. Вот тут-то и действуют привычные ожидания кинозрителя. В основном из-за них у него возникает впечатление, будто и выделенная из портрета голова так же неуточнена, как и любое реально-жизненное явление, воспроизведенное на экране, и это уводит его мысли все дальше и дальше от портрета, на котором эта голова является неотъемлемой частью композиции, уточняющей ее назначение и смысл.

В-третьих, хотя этот эффект, казалось бы, должен возникать и при демонстрации диапозитивов с теми же

* Френсис Болен в своей статье «Фильмы и изобразительные искусства» (1953), приводит случай, имевший место на амстердамском конгрессе Международной федерации искусствоведческих фильмов. Один из критиков-искусствоведов обратился к кинорежиссерам с просьбой, чтобы в начале каждого фильма, посвященного художественному произведению, они показывали это произведение целиком.

деталями картины [6], но, судя по нескольким случайным наблюдениям, кинофильмы при прочих равных условиях создают большее впечатление естественной объемности, чем диапозитивы. Вероятно, это объясняется тем, что кино привносит элемент движения. Практически нет такого искусствоведческого фильма, в съемке которого широко не применялись бы панорамирование, наезды и отъезды камеры. А ее активность, в свою очередь, непременно вызывает реакции зрителя — так называемый «резонансный эффект», заставляющей его проектировать сопутствующие этим реакциям пространственные ощущения на свои одновременные восприятия. Таким образом, зритель склонен видеть естественную полноту у плоских фигур, изображенных на картине, или воображать себя гуляющим по долине, созданной кистью живописца.

Склонность придавать изображению трехмерность мы не теряем и тогда, когда камера, перестав блуждать, останавливается на какой-то важной детали картины; мы все равно воспринимаем такой статичный кадр не как обычный диапозитив, а лишь как временное затишье в непрестанном движении, поэтому он остается в наших глазах кинематографическим кадром. Некоторые движения кинокамеры особенно успешно «одушевляют» произведения живописи. При каждом ее отъезде или наезде, то есть ее отдалении или приближении под прямым углом к объекту, зритель уверен, что движется сам объект. В искусствоведческих фильмах съемка с движения помогает создать иллюзию, будто фигуры, написанные на холсте, вот-вот зашевелятся, как живые, или что они только что замерли, показывая «живую картину».

Экспериментальное направление. Кинорежиссер экспериментального направления подходит к произведению живописи не с намерением раскрыть тем или иным путем таящиеся в нем достоинства, а лишь с желанием использовать его в качестве отправной точки для создания новых композиций. Совершенно так же, как художники «авангарда», не довольствовавшиеся исследованием действительности, он отказывается от роли «читателя», относящегося к творению искусства как к священному тексту. Для режиссера-экспериментатора произведение другого художника не больше, чем сырой материал[6], используемый для

реализации собственных- формотворческих замыслов, — цель, достижимая лишь при условии, что режиссер «дробит» это произведение на отдельные частицы

или элементы и компонует их по-новому в своем фильме, который либо дает отдаленное представление об оригинале, либо не дает ни малейшего. По словам Рида, фильм такого типа «эксплуатирует изобразительное искусство в чисто кинематографических целях. Оно может быть подчинено поискам эффектов, не отвечающих духу используемого произведения»[7]. В качестве довода, доказывающего неправомерность такого использования произведений художника в искусствоведческом фильме, высказывание Рида недостаточно убедительно, поскольку он упускает из виду, что в самих изобразительных искусствах переложение художественного произведения, созданного системой выразительных средств одного искусства, средствами другого—практика обычная и вполне законная. Пиранези в своих гравюрах использует элементы античной архитектуры для композиции барочных проспектов и оперных пейзажей; Ватто включает в веселую суету своих «Сельских праздников» скульптуры фонтанов. Отчего же нельзя узаконить такие переложения в кино?

Искусствоведческие фильмы, созданные режиссерами экспериментального направления, свидетельствуют о некоторой кинематографичности их методов. Высокой, почти непрестанной активностью камеры они пытаются компенсировать статичность, присущую снимаемому материалу. Кроме того, они систематически ищут и испытывают Новые возможности монтажа, разнообразных приемов кинематографического мастерства. В фильмах режиссеров-экспериментаторов встречаются и переходы от реальности в ее изображении художником к видоизмененной реальности, и переключения акцента со смысла, например, лица на картине на его материальные качества, и тому подобное. Создается впечатление, будто рядовые искусствоведческие фильмы экспериментального направления превосходят большинство игровых фильмов по умелому использованию специфики языка кино.

Но чему служит этот кинематографический язык? Иногда режиссер искусствоведческого фильма пытается воссоздать какой-то период истории с помощью произведений художников того времени; в этих случаях формотворческие побуждения кинорежиссера вполне согласуются с реалистическими. Удачным примером такой со-гласованности может быть фильм Лючиано Эммера «Гойя», показывающий жизнь Испании восемнадцатого века в ее отображении самим художником. Фильм Эмме-ра .кинематографически интересен тем, что режиссер вся-

чески старается, чтобы фигуры людей, написанные художником, не оставались неподвижными. Картину, изображающую Пьеро, подброшенного в воздух, и девушек, которые держат растянутую сеть, чтобы поймать его, Эммер показывает быстрой сменой планов, снятых под разными углами зрения; он настолько «оживляет» эту сцену, что нам кажется, будто мы следим за полетом Пьеро, ожидая, что он вот-вот упадет в сеть. Коротким монтажом кадров с деталями

гравюр художника на тему боя быков режиссер создает почти такое же драматическое напряжение, какое присуще этому зрелищу на арене. Ту же цель преследовал и режиссер фильма «Мулен-Руж» в эпизоде, о котором Паркер Тайлер пишет: «Фигуры людей в танцевальном зале, изображенные на полотнах Лотрека, быстро проносятся перед нашими глазами в кинокадрах, смонтированных так, чтобы создавалось впечатление реального действия, происходящего в знаменитом кафе»[8]. Поскольку все эти приемы обычно служат для экранного воспроизведения самой физической действительности, зритель, привыкший к их обычному назначению, легко поддается иллюзии, для создания которой они применяются в фильмах о живописи,— он готов поверить, будто видит «ожившие рисунки», а потому и воспринимает их - как элементы неинсценированной реальности. У искусствоведческих фильмов типа «Гойя» много общего с историческими кинокартинами, построенными, так же как: «День гнева» Карла Дрейера, на основе традиций живописи соответствующего периода. Следовательно, к ним относится и все сказанное раньше о кинематографических достоинствах фильма Карла Дрейера. Они вызывают у зрителя ощущение возникающего движения (хотя он, естественно, знает, что иллюзия жизни создана из неживого материала), и, кроме того, они обладают достоверностью. Искусствоведческие кинокартины этого типа примыкают к историко-документальному жанру. Примерно в том же духе решены и такие «монтажные» фильмы, как «1848 год» Виктории Мерканто, биографические эпизоды в фильме «Микеланджело» Курта Эрфеля или «Линкольн говорит в Геттисберге» Льюиса Джэкобса и Пола Фолкенберга: атмосфера ушедшей эпохи воскрешена в них путем удачного подбора того, что от нее сохранилось в. виде произведений искусства или в любом ином, и использования способности кинокамеры правдиво отобразить все, находящееся перед объективом.

260

Другие экспериментальные фильмы об искусстве оставляют впечатление целевой раздвоенности. По-видимому, их авторы наряду с формотворческими побуждениями руководствуются и желанием преподать какие-то искусствоведческие знания. Поэтому они, с одной стороны, удовлетворяя свою жажду созидания, часто дробят произведения художника на части, нимало не считаясь с их структурным своеобразием (отчего иногда выигрывают кинематографические качества фильма); а с другой стороны, они выступают в роли критиков или историков искусства, пытаясь подчинить этой задаче организацию материала фильма (отчего он иногда выигрывает в своих педагогических качествах). Например, в «Рубенсе» Сторка- Хэсаертса превосходное кинематографическое раскрытие мира художника сочетается с попыткой объяснить его пристрастие к круговым движениям. Заметьте, что в результате фильм не является ни произведением «чистого кино», ни учебным пособием. Это отличный гибрид. Ценность таких гибридов как популяризаторов знаний сомнительна, они способны лишь наполовину выполнять те функции, для которых чисто учебный фильм, непосредственно объясняющий все важные факты, приспособлен гораздо лучше.

Искусствоведческий фильм можно отнести к категории подлинно экспериментальных тогда, когда его автор, не ставя себе никаких иных целей, пытается создать из элементов творения художника самостоятельное, законченное произведение для экрана, обладающее не меньшей эстетической ценностью, чем сам оригинал. Акцент в подобных композициях делается, как и во всяком экспери-ментальном фильме, либо на ритме, либо па содержании. Примером ритмичной трактовки искусствоведческой темы могут быть кадры из фильма «Микеланджело», посвященные его скульптурам, снятые камерой, скользящей по ним на близком расстоянии, выделяя на их поверхности ритмичные рисунки светотеней [9]. Не приходится удивляться, что мобили Александра Колдера, столь характерные Для абстрактного творчества, породили множество подражателей в экспериментальном кино [10]. Когда подобные композиции создаются с установкой на содержание, в них обычно воплощена некая отвлеченная реальность. По словам Болена, материал таких фильмов организуется на основе соображений «метафизического, мистического или философского порядка»". Например, Эммер в своем фильме «Жизнь **св.** Урсулы в живописи Карпаччо» сопо-

261

ставляет детали картин художника таким образом, чтобы зрительный ряд подтверждал легенду, которую, рассказывает голос за кадром. (Для упрощения нашей задачи мы не задержимся здесь на вопросе взаимосвязи звука и изображения в фильмах искусствоведческого жанра.) О фильме «Демон в искусстве» Болен справедливо пишет, что его режиссер Энрико Кастелли Гаттинара «не останавливается перед тем, чтобы отобразить свое субъективное представление о мире на материале, позаимствованном у Босха, Мемлинга или Джеймса Энсора» [12]. Эта тенденция достигает апогея в фильме Сторка — Миша «Мир Поля Дельво», в котором под фонограмму стихов Поля Элюара отдельные человеческие фигуры, предметы и фрагменты картин художника сливаются воедино, созда-ют мир сновидения. Но разве это ведет к раскрытию мира самого Дельво? Во всяком случае, это не его живопись. Зрителю приходится угадывать смысл сочетаний ее едва узнаваемых фрагментов, выделенных на экране; движения камеры рождают взаимосвязи, подчас совершенно чуждые замыслу самого художника. В фильмах этого типа приемы кинематографа использованы не для того, чтобы перенести творение художника из сферы, изящного искусства в сферу кинематографа, а лишь для того, чтобы переработать его в самостоятельное произведение для экрана, претендующее на художественную полноценность. Строятся ли подобные произведения как абстрактные композиции или же в сюрреалистической манере, они все равно представляют собой скорее разновидность модернистского изобразительного искусства, чем кинофильмы в их подлинном смысле. Главная цель системы выразительных средств кино совсем иная.

Документальное направление. Ближе к этой цели подходят искусствоведческие фильмы, которые, по словам Рида, снимают «по тем же побуждениям, что и фильмы о судах и судостроителях, или о диких племенах...». Каковы же эти побуждения? Ведь не снимают же

их, чтобы просто показать суда или примитивные маски ради них самих. Такие объекты обычно показывают на экране в неотъемлемой связи с ходом реальной действительности, продуктом которой они являются. В искусствоведческих картинах документального направления творчество художников не представлено как нечто обособленное, изолированное от окружающей среды. Режиссеры этих фильмов помнят о присущей кинематографу склонности

262

к естественному, неинсценированному материалу, — они пытаются подать произведение искусства так, чтобы оно воспринималось как явление внеэстетической реальности. С кинематографической точки зрения картины художников можно сравнить с музыкальными выступлениями. Ни те, ни другие, в сущности, не принадлежат к миру повседневной жизни, столь привлекательному для кинокамеры. Следовательно, режиссеру необходимо внедрить их в этот мир, с которым у них все же имеются кое-какие связи. Не удивительно, что в искусствоведческих и музыкальных фильмах это осуществляют одними и теми же методами. Два из них даже стали штампом, и нередко оба применяются в одном и том же фильме.

Во-первых, кадры произведений художника часто включают в повествование, посвященное обстоятельствам его частной жизни, раскрытию его воззрений и т. п. В этом плане типичен фильм «Бабушка Мозес», в котором работы этой почтенной художницы чередуются со сценами ее жизни в деревне. Для поддержания реально-жизненной атмосферы, столь необходимой для свободного дыхания кинокамеры, в биографический материал фильма иногда включаются съемки тех людей и мест, которые вдохновили художника на создание какого-то произведения. В «Жажде жизни» — полнометражном игровом фильме о Ван Гоге — много подобных сопоставлений искусства с жизнью. И «Жажда жизни» и биографический фильм о Тулуз-Лотреке «Мулен-руж» похожи на мюзикл, в котором концертные номера и иные сценические выступления поданы как нечто, естественно вытекающее из обстоятельств повседневной жизни видного композитора или певца. Впрочем, форма биографического очерка не всегда является обязательной. Иногда художник представлен в фильме как комментатор собственного творчества, и тогда основной акцент повествования переключается на раскрытие его мыслей, всего его мировоззрения. Многие документальные картины этого жанра отвечают, требованию Джона Рида, чтобы «искусствоведческий фильм был непременно об искусстве и художниках», выполненному им самим в фильмах «Генри Мур», «Уолтер Сикерт» и в Других, им подобных[13]. В этих фильмах работы художников выполняют либо такую же функцию, как театральные интермедии — то есть заостряют путем контраста зрительское ощущение случайности происходящего во круг них, — либо помогают воссоздать на экране интересный рассказ о незаурядном человеке. (Другой воп-

263

рос, всегда ли выигрыш в кинематографичности фильма идет на пользу его искусствоведческим целям?)

Во-вторых, по образцу «Большого вальса» режиссера Дювивье, показывающего Иоганна Штрауса в процессе создания вальса «Сказки венского леса», многие искусствоведческие фильмы документального направления сосредоточивают интерес не столько на самом произведении художника, сколько на истории его появления на свет. Во всех подобных случаях режиссер фильма руководствуется одним и тем же принципом: поскольку законченное произведение можно перенести на экран, только сведя все 'выразительные возможности киносъемки к простой репродукции, он предпочитает показывать его не в готовом виде, а в процессе рождения; иначе говоря, режиссер делает нас свидетелями творчества художника. Изображая «дородовые» стадии 'какой-то картины, он возвращает нас к той сфере, в которой камере предоставлено широкое поле деятельности. Этот метод отлично использовал Анри-Жорж Клузо в фильме «Тайна Пикассо»: его камера, установленная позади прозрачного холста, добросовестно фиксирует на пленке процесс работы художника. Таким образом нам позволяют наблюдать творческий акт. Зрелище весьма интересное. Мы видим, как Пикассо, 'только что закончив набросок того, что он, вероятно, хотел изобразить, тотчас же начинает класть поверх него линии .нового наброска, чаще всего лишь отдаленно напоминающего первый. И это повторяется много раз. Каждый последующий рисунок линий или мазков краски почти не связан с предыдущим. Создается впечатление, будто в процессе творчества Пикассо одолеваем потоком разных идей и импульсов, поэтому его законченное произведение может быть очень далеким от первого варианта, погребенного под множество как будто бессвязных композиций.

Если вдохновенный труд художника не поддается *ящ* посредственному наблюдению, о нем все же можно дать представление путем монтажа кадров, в которых последовательно запечатлены попытки воплотить замысел. Тайлер пишет, что «в документальном фильме о Матиссе нам показывают, как художник разработал замысел человеческой головы в ряде эскизов, начиная с первого, сугубо натуралистичного. Это осуществлено съемкой накладываемых друг на друга переведенных на прозрачную основу готовых эскизов. Таким образом получилась иллюзия их естественной эволюции»[14].

При любом целевом назначении документальные фильмы неизменно тяготеют к материалу реальной действительности. И ведь в них обычно снимают неактеров. Стало быть, эти фильмы как будто не должны противоречить специфике кинематографа. Однако при ближайшем рассмотрении столь лестный для них вывод оказывается неверным. Помимо того факта, на котором мы подробнее остановимся несколько ниже, что документальные картины исследуют видимый мир, не охватывая всех его аспектов, они резко различны и по своему отношению к этому миру. В одних фильмах действительно чувствуется искренний интерес к нетронутой природе, они содержат идеи, ощутимо выраженные киносъемкой, кадрами изображения. Но многие другие мотивированы явно иными

интересами. И хотя их авторы также обращаются к материалу реальной действительности, они мало заботятся о том, чтобы он помогал осуществлению основной цели фильма.

Этого типа формотворческие замыслы режиссера идут вразрез с реалистической тенденцией, претворяются в ущерб последней.

Интерес к материальной реальности. Репортаж. Это означает, что, упрощая, можно говорить о существовании двух групп документальных фильмов — в одних тема получает кинематографичное решение, в других специфика кино игнорируется. Если начать с первой группы фильмов, то есть с тех, в которых основным источником информации служит зрительный ряд, то многие из них едва поднимаются выше уровня простой регистрации некоего аспекта нашей действительности. Их «объективность» явно куплена ценой потери в силе производимого ими впечатления. Однако при всей возможной беспристрастности отображения мира в таких фильмах — что позволяет сравнивать их с образом бабушки, возникшим перед героем Пруста, когда тот увидел ее глазами постороннего человека, — они все же отвечают минимальным требованиям кинематографичности.

Отличным примером фильмов этого типа может быть ранняя работа английских документалистов Эдгара Энстея и Артура Элтона «Жилищные проблемы». Выступая за необходимость улучшения жилищных условий лондонцев, живущих в трушобах, они построили свой

265

фильм главным образом на материале проводившегося перед камерой опроса домашних хозяек. По операторской технике этот репортаж ничем не примечателен — камера фиксирует доказательства насущности проблемы, снятые как нельзя проще. Заметьте, однако, что непритязательный стиль съемки вполне соответствует общему характеру фильма. Режиссеры «Жилищных проблем» разумно полагали, что солидного зрителя но удастся заинтересовать делом, за которое ратует фильм, без того чтобы ему не показать жизнь в трущобных домах, какова она есть в действительности. Поэтому они знакомят нас с их подлинными обитателями и дают нам возможность услышать их жалобы на засилье крыс, протекающие крыши и неисправный водопровод[15]. В данном случае можно простить режиссерам, что они для вящей убедительности отводят большую роль словесным высказываниям, тем более что весьма значительная доля информации исходит и от самого зрительного ряда. В подобном фильме важнее всего достоверность, а фотографическая простота кадров усиливает его сходство с кинодокументацией. Более вычурная съемка трущоб могла бы даже мешать целям фильма, поскольку зритель вос-принимал бы его скорее как субъективный комментарий, чем беспристрастный отчет. Непритязательность фотографии фильма «Жилищные проблемы» является результатом намеренной сдержанности его режиссеров. Показательно, что Грэм Грин похвалил Энстея за то, что тот «великолепно противостоял своим эстетическим запросам» [16]. Безыскусность продиктована и темой фильма. По словам Йориса Ивенса, они с Анри Сторком, снимая

«Боринаж», понимали, что сама тема диктует необходимость добиваться не эстетического совершенства кадров, а их фотографической «простоты». «Мы чувствовали, что для людей в столь крайне тяжелом положении был бы оскорбителен любой стиль фотографии, который мешал бы донести прямую и честную информацию об их бедствиях до каждого зрителя[17]. Очевидно, человеческие страдания требуют беспристрастного репортажа; в безыскусственности съемки проявляется такт художника.
Образное прочтение материала. Впрочем, сдержанность не всегда добродетель. Несмотря на то, что режиссер-документалист предпочитает строгую точность информации, он может подходить к объектам съемки с непреодолимым чувством личного участия. Существуют
266
И такие документальные фильмы, которые представляют собой промежуточную стадию между сухим репортажем и более субъективным прочтением материала. Например, документальный фильм о городе Нью-Йорке «На улице» обладает эмоциональностью, отсутствующей или, во всяком случае, сильно приглушенной в «Жилищных проблемах». С одной стороны, фильм «На улице» не является ничем иным, как чистым и элементарным кинорепортажем; его кадры уличных сцен в Гарлеме сопоставлены настолько небрежно, что их отбор кажется случайным. Мы видим, как ребенок, прижавшись к окну, "лижет стекло; как по улице проходит женщина с уродливым лицом; как молодой человек праздно глазеет по сторонам; как в восторге от своих святочных масок самозабвенно пляшут негритянские ребятишки. С другой стороны, фильм исполнен нескрываемой симпатии к этим людям: камера смотрит на них подолгу и словно с нежностью; снимает их ради них самих; этим кадрам не навязан никакой иной смысл. (По разнообразию непосредственных, впечатлений фильм «На улице» похож на записную книжку, но в нем еще и отчетливо выражен сугубо кинематографичный интерес к жизни улицы. Правда, у этих достоинств фильма есть своя оборотная сторона: из-за них он недостаточно четко построен, что снижает силу эмоционального воздействия.)
В фильмах типа «На улице» еще соблюдается форма фактографического отчета, отнюдь не непременная для всех документальных лент. В иных случаях стремление к беспристрастному репортажу (неизбежно требующему фотографической простоты) может уступить желанию документалиста отобразить действительность в собственном видении, в свете своего мировоззрения. Тогда его формотворческие намерения подскажут ему отбор жизненного материала и приемы его экранной трактовки, которые выведут фильм за рамки сухого репортажа. Однако, до тех, пор пока творческую фантазию режиссера вдохновляют реально существующие объекты, он, вероятнее всего, использует в своем фильме только выразительные возможности самого кинематографа. Так, образное раскрытие или толкование внешнего мира получит предпочтение перед его точной репродукцией на экране.

Документальные фильмы этого типа, часть из которых уходит корнями в «авангардистское» движение двадцатых годов, появляются нередко. К ним относятся, например, «Дождь» Иориса Ивенса—тема, скорее потворствовавшая «эстетическим запросам», чем требовавшая фото-
267
графической «простоты» решения; «Морской конек» Жана Пенлеве — о чудесах подводного мира. «Ночная почта» Бэзила Райта и Гарри Уотта — о ночном рейсе почтового поезда Лондон — Эдинбург, который показан глазами людей, влюбленных в железную дорогу. Во всех трех фильмах режиссерские поиски поэтической вырази-тельности подчинены раскрытию содержания объектов съемки. В конце фильма «Ночная почта» его поэзия даже высвобождается из зрительного ряда и, обретя некоторую самостоятельность в сопровождающих его стихах Одена, все же остается поэзией реального почтового поезда и окутывающей его ночи. Для этих фильмов характерна истинная приверженность образному языку самого поезда, морского конька и дождя — та же приверженность, что однажды побудила Росселлини сделать замечание своему оператору за то, что тот убрал белый камешек, как якобы несовместимый с остальными темными, покрывавшими площадку, выбранную для натурных съемок. «Площадка эта,— сказал ему Росселлини,— существует здесь, может быть, сто, а то и тысячу лет, и природа затратила такую уйму времени на ее создание, расположение и окраску камней, так кто же дал вам право думать, будто вы можете исправить природу?» [18]

Отношение к природе Росселлини можно противопоставить эйзенштейновскому. Известно, что когда для фильма «Бежин луг» снимали сцены на дороге, Эйзенштейн настоял, чтобы на протяжении двух километров были убраны телеграфные столбы, портившие, по его мнению, пейзаж. Заметьте, что в основе фильма лежал эпизод проводившейся тогда в Советском Союзе коллек-тивизации и что телеграфные столбы вообще легко вписываются в ту местность, где они поставлены. Эйзенштейн решительно переделывал окружающую обстановку действия фильма по своему «творческому видению» [19], тогда как Росселлини исходит из предпосылки, что объектив камеры смотрит на физический мир и что только сквозь него кино способно проникнуть в мир духовный. В глазах Эйзенштейна природа по сравнению с созданной вольным полетом фантазии художника театральной декорацией — несовершенна, а для Росселлини творения природы являются главным источником всякого художнического видения.

По раскрытию «широкого света»[20], по уважению к каждому валяющемуся на земле камешку документаль-
268
ные фильмы Роберта Флаэрти никем не превзойдены. Во всех его работах, начиная от «Нанука с Севера» до «Луизианской истории», любовно утверждается существующее в действительности; мне невольно хочется добавить — еще существующее, — поскольку его фильмы посвящены примитивным культурам. Исключительная красота произведений Флаэрти является наградой за его умение терпеливо ждать, пока вещи не заговорят сами за себя. На это

уходило много времени, и, конечно, он обладал не только терпением, но и тонким пониманием медленного процесса взаимодействия между человеком и . природой, человеком и себе подобными.
Главное направление всех рассмотренных до сих пор фильмов определяет их привязанность к материалу неинсценированной действительности. Допустим теперь, что режиссер-документалист одолеваем желанием претворить некие замыслы или идеи, не поддающиеся кинематографичной трактовке; в какой-то определенный момент интенсивность этого желания может почти сравняться с его верностью реалистической тенденции. Но если последняя все же превалирует в его творчестве (пусть даже весьма незначительно), такое соотношение враждебных тенденций еще не противоречит специфике кино. Фильмы, в которых оно реализуется, будут относиться к промежуточной категории.
К ним относится, пожалуй, «Песня о Цейлоне». В этом прелестном документальном фильме есть место, где режиссер пытается вкратце отобразить тему влияния западной цивилизации на уклад жизни цейлонцев. Он осуществляет это приемом короткого монтажа, явно заимствованным у русских режиссеров." Под фонограмму, составленную из захлестывающих друг друга обрывков европейской речи, записанной на лондонской бирже, в пароходных агентствах и деловых конторах, мелькают кадры, иллюстрирующие реальные темпы индустриализации и того, что она приносит населению Цейлона. По сравнению с «Луизианской историей», где вторжение промышленности в примитивное общество показано чисто кинематографическими средствами, это монтажное построение искусственно; доводы разума превалируют в нем над зоркостью камеры. Но поскольку монтажный эпизод окружен подлинно кинематографичной реальностью, он приобретает характер интермедии и, как всякая интермедия, усиливает впечатление кинематографичности показанного до и после него.
269

Примером фильмов этого типа может быть и «Мир без конца», снятый по заказу ЮНЕСКО режиссерами Полом Рота в Мексике и. Бэзилом Райтом в Таиланде. В нем отображена повседневная жизнь народов этих слаборазвитых стран, а также помощь, оказываемая им консультантами и медицинскими бригадами, посылаемыми туда ЮНЕСКО. По словам Рота, фильм посвящен теме: «Мир един, все мы в нем соседи»[21]. Тема явно идеологическая, поэтому комментатор не только многое объясняет, но и пытается довести до нашего сознания эту идею доброй воли с помощью назидательных речей. Возникает реальная опасность, что словесные доводы увлекут мысли зрителя в области, где явления материального мира имеют мало значения. Впрочем, оба режиссера всячески стараются сбалансировать такой перевес понятийных, словесно выраженных элементов в содержании фильма. Во-первых, как Рота, так и Райт воплощают идею единого мира и языком зрительных образов; например, единство стран, разделенных друг от друга расстоянием в пятнадцать тысяч километров, красноречиво выражено в параллельном монтаже кадров, сходных по содержанию. Мы видим, что мексиканцы, как и жители Таиланда, добывают себе на жизнь ловлей рыбы, что и те и другие толпятся на красочных рынках; и что всевозможные

специалисты Организации Объединенных Наций ведут непрестанную борьбу с засухой в Мексике, с кожными болезнями в Таиланде и с невежеством в обеих странах. Заметьте, что монтаж по принципу сходства содержания кадров, показывающих элементарные нужды населения и гуманную помощь ЮНЕСКО, не скрывает всей экзотической прелести и своеобразия обеих культур: сидящий на корточках Будда мирно уживается с грузовиками на шоссе; полуразвалившаяся церковь в мексиканской деревне сверкает в резком свете солнечного дня как окаменелый символ вечности.

Во-вторых, оба режиссера часто подменяют живую речь шумами действия; например, когда люди поют и танцуют в свободное от трудов время, мы слышим трескучие взрывы фейерверка. Такие сцены отнюдь не отклонение от основной темы фильма, они, скорее, даже подкрепляют ее. Без сопровождения тенденциозных речей эти кадры тем более приковывают внимание зрителя. В-третьих, в фильме чувствуется любовное отношение режиссеров к людям, которых они снимают. Камера подолгу задерживается на сияющих радостью детях Таиланда и явно не хочет отвести взгляд от группы пожилых и юных

индейцев. Такие кадры излучают тепло, само по себе выражающее идею, заложенную в фильме. Правда, идея «Мира без конца» такова, что ее нетрудно было бы внушить зрителю и без сложных ссылок на физическую реальность, однако режиссерам удается найти в ней многое из того, что они хотят сказать. В пропаганде идеала «семьи человеческой» их формотворчество в большой мере согласовано с реалистическим методом, с установкой на действительность, снятую кинокамерой *.

В документальных фильмах этого пограничного типа малейший сдвиг в ту или иную сторону способен нарушить «правильное» равновесие двух тенденций. Их борьба за главенство весьма ощутима в фильме Уилларда Ван Дайка «Городок в долине», повествующем о влиянии экономического кризиса на жизнь промышленного городка в США. Часть фильма, посвященная обзору прошлого — работе на фабриках в годы процветания и росту безработицы, возникшему в результате механизации оборудования, — выдержана в стиле первоклассного кинорепортажа с немногословным текстом. Но как только Ван Дайк переходит к периоду экономической депрессии и показывает нужду и страдания людей, так сразу чувствуется, что художественное начало режиссера противится ограничениям жанра, требующим, чтобы он держался внешнего облика вещей. Вот как он сам объясняет причину, побудившую его и других членов группы изменить метод трактовки материала в процессе съемок:

«Фильму не хватало одного. Нам необходимо было как-то проникнуть в мысли людей... узнать, что думает рабочий, теряющий свою квалификацию. Нам было хорошо известно, что он скажет по этому поводу, но это нас не устраивало. Мы искали прием, который заставил бы его мысли заговорить вместо него самого»[22]. К сожалению, они нашли такой прием. Вторая и главная часть фильма «Городок в долине» завершается периодом кризиса, отображенным в эпизодах жизни одного рабочего и его жены, а если быть более точным, то в процессах их внутренней жизни, так как эти кадры

озвучены их голосами, записанными со специальным отражателем. Нас хотят уверить, будто что-то внутри этих людей за-

* Среди фильмов, созданных за последние годы, также имеются примеры образного прочтения материала, граничащего с методами экспериментального кино. В этом отношении показателен, например, «Небоскреб» Шерли Кларк, чем-то напоминающий традиции «авангардистских» **документальных** картин двадцатых годов.

271

говорило, закричало, а то и запело. Однако подобное выявление мыслей рабочего и его жены лишает содержания их внешний облик, что тем более нелепо в тех случаях, когда Ван Дайк показывает их лица во весь экран. Конечно, смысл крупных и детальных планов лиц, которые и без фонограммы вполне могли бы сказать все, что нужно, пропадает для зрителя.

Равнодушие к материальной реальности. «Городок в долине» отмечает линию раздела в этой группе документального 'кино. От него путь ведет непосредственно к фильмам, для которых характерно равнодушие к внешнему миру. Из возможных причин такого равнодушия две достойны нашего внимания: это, во-первых, однобокое увлечение режиссеров фильма формальными связями зрительного ряда и, во-вторых, что бывает намного чаще, интерес к духовной реальности за счет физической.

Классический фильм Вальтера Руттмана «Берлин— симфония большого города» раз и навсегда продемонстрировал нам, к чему ведет формалистический подход к материалу. Он особенно любопытен тем, что в нем есть все задатки подлинно кинематографичного документального фильма: безыскусные, снятые скрытой камерой кадры улиц и других многолюдных мест отобраны с тонким пониманием фотографичности материала и ценности пре-ходящих впечатлений. И все же фильм разочаровывает. Руттман воспроизводит картину повседневной жизни Берлина, монтируя кадры по формальному сходству очертаний объектов и движений, используя для монтажных переходов резкие социальные контрасты или же превращая части работающих механизмов в почти абстрактные схемы в стиле «Марша машин».

Однако монтаж, основанный на внешних аналогиях, острых противопоставлениях и ритмах, неизбежно переключает внимание зрителя от сути содержания кадров к их формальным качествам. Вероятно, поэтому Рота осудил «Берлин» за «поверхностную трактовку» темы [23]. Из-за формалистического метода — возможно, отвечавшей" эстетическим запросам Руттмана, а возможно, и принят то им из боязни, что излишняя приверженность реализм означала бы для него шаг назад, — все объекты, показанные в фильме «Берлин», подчинены установлению тех или иных связей, и поэтому их собственный смысл обычно ускользает от зрителя. Правда, сами связи, видимо, должны передавать ощущение темпа жизни города Берлина.

272

Но ведь и темп является формальным понятием, если он не свойствен материалу, с помощью которого он материализуется[24]. Сравните «Берлин» с фильмом «Антракт» — Руттман, как и Клер, сочетает разнородные объекты по внешнему сходству; однако, в отличие от Руттмана, Клер осуществляет это в духе шутки. Забавно

обыгрывая реально-жизненные явления, Клер тем самым признает каждое из них в его целостности, тогда как в «Берлине» Руттман, подчеркивая сходные черты и резкие контрасты явлений без малейшего оттенка иронии, тем самым покрывает их замысловатой сетью взаимосвязей, подменяющих смысл самих объектов, из которых они извлечены.

Господство мысли над физической реальностью. Интерес создателей документальных фильмов часто настолько сосредоточен на темах интеллектуального плана, что они даже не пытаются осветить их с помощью кадров изображения. В таких фильмах мысль преобладает над физической реальностью. Даже до появления звука подобные идеи передавались с экрана с полным пренебрежением к содержанию кадров; тогда задача донесения этих идей до зрителя падала на пояснительные надписи и сам зрительный ряд. В двадцатых годах Эйзенштейн, увлекавшийся идеей «интеллектуального кино», вершину которого он представлял себе в виде экранизации «Капитала» Маркса, использовал главным образом изображения, способные будировать мысль зрителя и формировать его воззрения в духе диалектического материализма. Слишком хорошо усвоив уроки «Нетерпимости», Эйзенштейн наряду с превосходными монтажными приемами Гриффита воспринял и его менее удачные экскурсы в изобразительный символизм. Вспомните, как в фильме «Нетерпимость» повторяются нелепые кадры с колыбелью, которая должна символизировать мистическую цикличность времени, истории и жизни; можно сказать, что из этой детской колыбели вышли многие кадры таких фильмов самого Эйзенштейна, как «Октябрь» и «Генеральная линия». В одном из них Керенский показан вместе с распускающим хвост павлином — банальным символом тщеславия; в другом — руки, перебирающие струны арфы, должны сатирически подчеркивать фальшь убаюкивающих заверений меньшевиков; огромная пишущая машинка, за которой человек выглядит карликом, предполагает антигуманность бюрократизма. Од-

нако использование таких объектов в качестве образов или символов лишает их экранное изображение собственного смысла. Они обозначают нечто помимо себя; для этой цели годится любой павлин. Но символ павлина хотя бы ясен, тогда как другие элементы образного языка Эйзенштейна почти невозможно понять. В фильме «Октябрь» он показывает божества разных народов; там есть все, начиная от барочного изваяния Христа до экзотического идола эскимосов. Что же они означают? По словам самого Эйзенштейна, в последовательном ряде изображений богов он «пытался достичь чисто интеллектуального решения в результате конфликта между предвзятой концепцией и ее дискредитацией по целенаправленным ступеням»[25].

Иными словами, Эйзенштейн был убежден, что вид примитивного идола в конце такого нисходящего ряда божеств отвратит зрителя от Христа, показанного вначале, хотя, вероятнее всего, идея такой последовательности кадров остается непонятой зрителем, во всяком случае в странах Запада; он воспринимает этот монтажный кусок скорее как бессмысленный набор религиозных образов, чем как

выпад против религии. Эйзенштейн переоценивает выразительные возможности киноизображений и поэтому всячески пытается навязать содержанию самих объектов дополнительные идеи, для передачи которых они, на его взгляд, пригодны. Символикой увлекается и Пудовкин. В России того периода реальность революционной действительности, видимо, казалась им обоим недостаточно красноречивой, если ее не толковали как плод учения Маркса. Поэтому русские режиссеры использовали содержание кадров, не по прямому назначению, а для выражения марксистской идеологии. Не удивительно, что в фильмах Эйзенштейна именно символические кадры и сцены выдержали испытание временем хуже других. Теперь нам очевидна вся их искусственность —как ребусы, однажды разгаданные, они перестали нас интересовать. (С принятием творческого метода социалистического реализма Эйзенштейн отказался от своей мечты об «интеллектуальном кино» [26], что, однако, не мешало ему по-прежнему навязывать символические функции зрительному ряду. Он безудержно стремился к максимальной значимости кадров, подчас даже за счет их кинематографичности.)

С приходом звука те документалисты, в фильмах которых преобладала умственная реальность, получили в свое распоряжение живое слово—средство, несомненно,

271

наиболее пригодное для выражения концепции и идеологии. Это был наиболее легкий выход. Стиль фильмов изменился— изобразительный символизм целиком уступил место многословному дикторскому тексту. Отсюда возникло ошибочное понятие, будто пренебрежение смыслом самих кадров, идущее вразрез со спецификой кинематографа, можно объяснить господством речи. А это не так. Пример русских немых картин неопровержимо доказывает, что само господство речи возникает в результате предпочтительного интереса кинематографистов к темам интеллектуального или идеологического характера и что причиной их невнимательного отношения к содержанию кадров является интерес к подобной тематике.

Документальные фильмы, посвященные раскрытию сферы понятийной реальности, уже рассматривались в седьмой главе; там же говорилось, что такие фильмы обычно следуют образцу, установленному серией «Поступь времени». Нам остается лишь остановиться на печальной судьбе используемых в них кадров, выяснить, служат ли они хотя бы иллюстрацией самостоятельного текста, являющегося костяком этих фильмов. Возьмем для примера «Наш русский союзник» из документальной серии «Мир в дейс1вии», фильмы которой создавались самим Грирсоном или под его руководством во время второй мировой войны. Серия преследовала информационные и пропагандистские цели. В «Нашем русском союзнике» есть место, где под несколько кадров шагающих по снегу русских солдат и движущихся танков диктор произносит такие слова:

«От окопов Ленинграда до ворот Ростова стояли они с оружием в руках на протяжении всей долгой жестокой зимы 1941 года. Всю зиму на обагренном кровью снегу они вписывали в историю

страницы героизма, могущие составить гордость величайших армий мира. И что бы ни случилось на этой фронтовой полосе, растянувшейся на три тысячи километров, где титанические силы свастики сражаются за господство над одной шестой частью земного шара, Россия знает, что ее подлинная сила не только в оружии и снаряжении, но и в духовной мощи ее народа»[27].

Эта сцена в сопровождении закадрового голоса весьма типична, о чем можно судить по резкой оценке, КОТОРУЮ дал многим фильмам серии «Мир в действии» Ричард Гриффит. По его словам, кадры «настолько бессмысленно подкладывались под выспренно-зычный комментарий, что

275

зритель не знал, да и не хотел знать, что он видит на экране; он мог бы, с тем же успехом, сидеть дома и слушать радиопередачу»[28]. Критика Гриффита во многом справедлива. В нескольких кадрах с русскими солдатами и танками (из приведенного выше примера) трудно обнаружить какую-либо связь со словесным панегириком героизму России. Не только напористость дикторской декламации автоматически заглушает все, что могли бы сообщить кадры изображения, но к тому же его речь затрагивает темы и идеи, вообще не поддающиеся образному воплощению. Поэтому рассеянные по снегу колонны танков к солдат — даже не иллюстрации текста: они не иллюстрируют, да и не могут иллюстрировать ни трехтысячекилометровый фронт, ни титанические силы врага.

Символический язык в таком объеме не позволяет кадрам выполнять функцию символов. Каково же тогда их назначение? Служить чем-то вроде «затычек». Документалисты используют такие кадры-затычки не потому, что у них часто возникает необходимость ограничиться фильмотечным материалом. Допуская, что это серьезно осложняет работу режиссера, у него все же, надо полагать, остается возможность строить свой фильм, отталкиваясь от смыслового содержания имеющихся в его распоряжении кадров. И, конечно, не отсутствие профессионального мастерства заставляет его включать в фильм ничего не говорящие кадры. Тонкое кинематографическое чутье Пола Рота не вызывает сомнения, однако в своем документальном фильме «Мир изобилия», созданном в конце минувшей войны на тему о продовольственных ресурсах мира, даже он вынужден был сочетать поток словесных доводов с кадрами, изображающими людские толпы и кукурузные поля, кадрами столь же неопределенными, как и невразумительными. «Затычки» в зрительном ряде неизбежны всякий раз, когда речь, господствующая в фильме, касается тем, не поддающихся пластическому выражению. Ведь пока говорит диктор, что-то нужно показывать на экране, а в таких случаях трудно по-настоящему совместить изображение со словами.

Подобная установка на речь и неизменно сопутствующее ей равнодушие к содержанию кадров находит поддержку в грирсоновской концепции документального кино. Основоположник и вождь документального направления британского кино, Грирсон дал фильмам этого жанра новую жизнь, но в то же время он оторвал их от кинематографических корней. Он сам признается в своем относи-

тельном равнодушии к тому, Чтобы фильм был настоящим фильмом. По его словам, «идея документальности, в сущности, вообще не была кинематографической, а подсказанная этой идеей трактовка фильмов является всего лишь ее побочным аспектом. Кинематограф оказался наиболее удобным и интересным из доступных нам средств общения. С другой стороны, эта идея предполагала просветительское назначение документальных фильмов. Она исходила из того, что мир переживает стадию крутых перемен, влияющих на любой образ мыслей и вид деятельности, и что широкой общественности жизненно важно понимать эти перемены»[29]. Следовательно, Грирсон и его единомышленники видят в фильме, особенно в документальном, средство массовой информации, вроде газеты или радио, пригодное для гражданского обучения в то время, когда силы демократии больше, чем когда-либо, зависят от широкого распространения информации и всеобщей поддержки идеи доброй воли.

В свете грирсоновского подхода к документальному кино «дискуссионный фильм»[30] Пола Рота «Мир изобилия» с его «многоголосым комментарием»[31] несомненно отличный образец пропаганды с экрана. В этом блистательном, умном репортаже вы видите (или, точнее, слышите), как простые люди, фермеры, политические деятели и специалисты по проблемам питания, живущие и работающие в разных местах англосаксонского мира, обсуждают вопросы производства и распределения продовольствия, — этот последовательный ряд доводов завершается гуманным и страстным призывом добиваться того, чтобы по окончании войны было учреждено «всемирное планирование продуктов питания». Хотя в «Мире изобилия» удачно использован кинематографический прием «творимой земной поверхности», он все же не является фильмом в настоящем понимании этого слова. «Мир изобилия» и не был задуман как фильм, а, скорее, как разновидность американской «живой газеты» тридцатых годов, представлявшей собой условные инсценировки на злободневные темы, связанные с новым курсом политики Рузвельта. Правда, подлинно кинематографичный фильм неспособен передать столь привязанные к живому слову мысли, какие высказываются в серии «Мир в действии» и, в частности, в фильме «Мир изобилия»; но правда и то, что в этих фильмах ограничения, обусловленные спецификой кино, сторицей восполняют необычайная пластическая выразительность и богатство подтекста зрительного

277

ряда. Грирсон, видимо, понимал это, судя по его уже цитированным словам: «...в документальном кино снимают не только головой, но и мышцами живота».

Очевидно, это высказывание относится, скорее, не столько к произведениям документального кино, перенасыщенным словесной информацией, сколько к пропагандистским фильмам с документальной направленностью, погруженным в самые недра материального мира, таким, как «Броненосец «Потемкин» или «Мир без конца». Наивысшая заслуга Грирсона, пожалуй, заключается в

том, что его некинематографичная концепция документального кино не мешала ему высоко оценивать творчество тех режиссеров-документалистов, которых он относит к числу импрессионистов или эстетов; «Ночная почта» и «Песня о Цейлоне» создавались под его покровительством. Оглядываясь в прошлое, Грирсон пишет: «Вскоре мы, можно сказать, объединили свои силы с такими людьми, как Флаэрти и Кавальканти... Их кинематографические замыслы шли глубже кинохроники... и, пожалуй, доходили до идиллии и эпоса. С тех пор документалисты просветительского направления никогда не могли полностью связать руки эстетам, если бы это им удалось, документальное кино лишь потеряло бы от этого...»[32].

Возрождение сюжета. В предыдущей и настоящей главах мы анализировали два основных типа неигровых фильмов — экспериментальные и фильмы фактов — в свете проверки изначальной гипотезы о несовместимости сюжетного повествования с кинематографичным методом трактовки материала. Результаты анализа можно подытожить следующим образом.

1. Экспериментальное кино тяготеет к произведениям, в которых, несмотря на отсутствие сюжета, почти не принимаются во внимание склонности системы выразительных средств кино. В них обойдена реальность кинокамеры. Представляет ли собой работа экспериментатора абстрактную композицию или отображение мира снов, это все равно не фильмы, а, скорее, разновидность современной живописи или литературного эскиза. Режиссеры экспериментального направления отвергают сюжетность только для того, чтобы подчинить свое творчество принципам модернистского искусства. Возможно, что это искусство выигрывает от подобной коренной ломки традиций, но кинематограф не выигрывает, или, во всяком случае, лишь косвенно.

2. Фильмы фактов в своем искусствоведческом варианте являются также кинематографически сомнительным гибридом, если они созданы методами экспериментального кино. Однако фильм об искусстве может быть вполне кинематографичным, если он решен в подлинно документальной манере — когда показанные в нем творения художников естественно укладываются в ход реально-жизненных событий.

3. Остается собственно документальный фильм — основной жанр фильма фактов. О нем достаточно будет повторить, что специфике выразительных средств- кинематографа отвечают все документальные фильмы, посвященные раскрытию видимого мира. Идеи этих фильмов находят свое выражение в материале снятой действительности, кадры изображения не служат лишь проклейками к фонограмме. Кроме того, камера в руках документалиста, избавленная от трудностей развития интриги, свободно исследует безграничный мир физического бытия. Отказ от сюжета позволяет ей беспрепятственно выполнять свое назначение, запечатлевать явления, никому, кроме нее, недоступные.

На этом можно было бы поставить точку, если бы не то обстоятельство, что документальное кино страдает от ограниченности своего диапазона. Поскольку понятие «документальность» предполагает только воспроизведение нашей

окружающей среды, в фильмах этого жанра опускаются аспекты потенциально зримой реальности. способные раскрыться только в личных взаимоотношениях персонажей. Они не поддаются отображению на экране в отрыве от человеческой драмы, в ее сюжетном претворении. Следовательно, отказываясь от сюжета, документальное кино не только выигрывает, но и теряет. По словам Пола Рота, «один из самых серьезных недостатков документального фильма заключается в том, что он обходит человека...»[33]. Как же преодолевается этот недостаток? Не парадоксально ли, что тяготение к сюжетному повествованию усиливается в том самом :виде кино, в котором сюжет отвергается за его некинематографичность.

Режиссер-документалист одновременно и исключает фабулу ради того, чтобы камера «смотрела на мир», и чувствует потребность ввести драматическое действие для той же самой цели. Сам Пол Рота предлагает, чтобы документальное кино «охватывало отдельных людей» [34] и «Шире обращалось к человеку»[35]. А по мнению Бернарда
279
Майлса, «документальный фильм наиболее удачен с кинематографической точки зрения тогда, когда его привычное для нас построение сочетается с более... интересным человеческим материалом»[36]. Любопытна и перемена, произошедшая во взглядах Рене Клера: в 1950 году он порицает Клера 1923 года зато, что в своем увлечении модными тогда пластическими экзерсисами в документальном стиле он презирал любой сюжет или интригу...[37].

Обе фазы диалектического движения в документальном кино — сначала прочь от сюжета, потом назад к нему—находят свое объяснение в двух солидно обоснованных высказываниях. Первая фаза — непринятие сюжета — отвечает глубокому наблюдению М. Пруста, что для открытий, совершаемых с помощью камеры, требуется эмоциональное безразличие фотографа. По мнению Пруста, фотография является продуктом отчужденности, следовательно, хороший кинематограф несовместим с захватывающей интригой. Вторая фаза —признание сюжета, разумно объясняет Ортега-и-Гассет, считающий, что наша способность восприятия и осмысления некоего события выигрывает от личного эмоционального участия в нем. «По-видимому, — пишет он, — элементы, как будто бы мешающие чистому созерцанию, то есть заинтересованность, сентиментальность, отвращение и пристрастие, необходимы именно как элементы, ему способствующие»[38].

Конфликт между этими двумя противоположными направлениями документального кино, являющимися естественным проявлением соответственно реалистической и формотворческой тенденций, отчетливо выражен в самой форме музыкального фильма. Как только реально-жизненное действие такого фильма обретает некоторую логическую связность, так ее тотчас же нарушает какое-нибудь музыкальное выступление — иногда предусмотренное в самом ходе сюжетного действия — и, таким образом, стройность повествования рушится изнутри. Музыкальные фильмы ярко отражают диалектику отношений между игровым и неигровым кино без малейшей попытки разрешить их противоречия. Это придает им некоторую кинематографичность. Мюзикл можно сравнить с Пенелопой в том

отношении, что он непрерывно распускает нити той сюжетной ткани, которую сам плетет. Пение и танцы одновременно и составляют неотъемлемый элемент развития сюжета и способствуют его распаду.

Следовательно, потребность в сюжете зарождается вновь в самой утробе неигрового кино. Большинство до-

280

кументальных фильмов практически .свидетельствует **об** упорной тенденции к драматизации материала. Но может ли следовать этой тенденции режиссер — удается ли ему совмещать изложение сюжета с попыткой отобразить действительность? Или, иными словами, может ли он руководствоваться двумя противоположными принципами, когда один утверждает, что сюжет препятствует исследованиям камеры, а другой — что, напротив, помогает им. Изображение окружающего мира как бы ставит перед ним дилемму — пожертвовать ли ему беспристрастностью картины или ее полнотой.

Впрочем; эти два противоположных принципа не так несовместимы, как может показаться, если судить по жанру музыкального фильма, в котором оба находят свое отражение. Разрешима, конечно, и возникающая в связи с ними дилемма. Она была бы неразрешимой лишь в случае полного подтверждения гипотезы, что сюжет вообще противопоказан системе выразительных средств кино. Тогда обращение к сюжету — причем, к любому — автоматически исключало бы всякую возможность показать кинематографическую жизнь и перед режиссером стояла бы настоящая дилемма. Однако при более пристальном рассмотрении эта гипотеза оказывается излишне обобщенной, чтобы подтверждаться в каждом связанном с проблемой сюжета случае. По-видимому, она нуждается в уточнении. Вероятно, следует признать факт существования разных типов сюжета и допустит, что некоторые из них, в соответствии с гипотезой, не поддаются кинематографичной трактовке, тогда как другие отлично поддаются. В таких пределах сюжет приемлют даже отвергающие игровое кино Моруа и Сев; ведь вносят же они поправку в свои антисюжетные высказывания, делая исключение из общего правила для романов Бальзака и фильмов Чаплина.

Глава 12 Театральный сюжет

Введение

Форма и содержание. Освященное веками разграничение формы и содержания искусства может служить удобной отправной точкой для анализа разных типов сюжета. Правда, в каждом произведении оба эти компонента нераздельно связаны: любое содержание включает в себя элементы формы; любая форма является и содержанием. Поэтому такие термины, как «комедия», «мелодрама» и «трагедия», законно расплывчаты; они могут указывать как на специфическое содержание, так и на формальные аспекты названных жанров или на то и другое вместе. Кроме того, понятия «форма» и «содержание» несомненно базируются на свойствах самого произведения. И почти полная невозможность точно установить эти понятия на материале искусства говорит, скорее, в их пользу. Когда дело касается сложных живых явлений, некоторая неуясненность смысловых оттенков не мешает правильности определений. Напротив, она даже необходима для их максимальной точности, так что любая попытка снять кажущиеся неясности из желания получить семантически безупречные определения приводит к обратному результату.
В настоящей и двух последующих главах будут рассматриваться типы сюжета по различиям формы. Поскольку нас интересует их кинематографическая пригодность, они должны определяться в свете специфики фильма. Сюжетные формы могут относиться к определенному типу лишь при условии, что в них обнаружатся типические черты с точки зрения кино.
Некинематографичная форма сюжета. Если начать с некинематографичных форм, то среди них отчетливо выделяется «театральный сюжет», называемый так потому, что его прототипом была театральная пьеса. Следовательно, некинематографичные сюжеты строятся по схеме традиционного жанра литературы; они, можно сказать, идут проторенными путями театра. Показательно, что в киноведческой литературе часто и всячески подчеркивается несовместимость кино и театра, при этом уделяется мало, если вообще сколько-нибудь уделяется, внимания их явно сходным чертам. Так, Эйзенштейн, Пудовкин и Александров в своей «Заявке» 1928 года высказывали опасения, что приход звука может породить поток «высококультурных драм и прочих «сфотографированных» представлений театрального порядка». В романе Пруста рассказчик сравнивает впечатление, произведенное на него родной бабушкой, когда он увидел ее после своего долгого отсутствия, с тем, как она выглядела бы на снимке фотографа — немощной старухой, какой она была на самом деле. Но мы обычно воспринимаем мир иначе, продолжает Пруст, в особенности когда дело касается чего-то дорогого нашему сердцу. Обычно, пишет он, «наш исполненный мысли взор, подобно классической трагедии, опускает образы, не способствующие развитию действия, и сохраняет только те, что облегчают понимание ее идеи». И он приходит к выводу, что неожиданное для него фотографическое восприятие облика бабушки было случайностью, неизбежно возникающей тогда, когда наши глаза, «опережая мысль, оказываются в поле своего зрения самостоятельными и действуют механически, как кинопленка». Здесь цитата из Пруста интересна для нас тем, что она определяет тип

наименее пригодного для кинематографической трактовки театрального жанра. По Прусту, им является классическая трагедия; эта форма сюжета из-за своей компактной и целеустремленной композиции начисто отвергает фотографический метод. Кстати, в 1928 году Эйзенштейн, возможно, имел в виду именно эту композиционную форму, предсказывая, что звук повлечет за собой множество «высококультурных Драм».

Театральный сюжет рано. привлек интерес кинематографистов — еще в 1908 году. Инициатором выступила тогда новая французская компания-«Фильм д'Ар», первую постановку которой, «Убийство герцога Гиза», представляющую собой попытку приравнять выразительные средства кино к традиционным средствам литературы,
много хвалили и столько же ругали.
Создатели фильма хотели наглядно доказать, что кинематограф вполне способен рассказывать своим собственным языком такие же содержательные истории, какие рассказывает театральная пьеса или роман. Автор сценария этого претенциозного фильма был членом Французской Академии; роли исторических персонажей исполняли актеры «Комеди Франсэз»; почтенные театральные критики писали восторженные рецензии. Таким образом, кино было поднято с самых низов до уровня литературы и театра. У культурных людей больше не было оснований презирать кинематограф, обратившийся к служению столь благородным целям.
Следовательно, картина «Убийство герцога Гиза» создавалась с намерением реабилитировать кино в свете 'традиционного искусства. А поскольку авторы этого фильма были всецело во власти традиций сцены, они, естественно, полагали, что, для того чтобы кино стало искусством, ему следует развиваться путями, близкими к театральным. Сюжетное действие фильма «Убийство герцога Гиза» весьма напоминает исторические драмы, поставленные на сцене. Это относится и к его режиссуре. Идеи Мельеса, настаивавшего на разработке сюжетного действия фильма приемами кинематографической техники, были как будто забыты; вместо этого статичная камера снимала разыгрываемую драму с точки зрения зрителя, сидящего в партере. Камера и была только зрителем. А сами персонажи играли в декорациях, при всей своей реалистичности ни на секунду не позволявших забыть о том, что они написаны на холсте, — замок де Буа был рассчитан на создание иллюзии настоящего замка у зрителя театра,а не кино.
Следует заметить, что **при** всей своей театральности «Убийство герцога ,Гиза» все же свидетельствует о некотором понимании разницы между сценой и кино. В изло-

жении истории заговора против герцога чувствуется желание приспособить искусство сцены к экрану. Во всяком случае, вместо обычной для того времени смены не связанных между собой живых картин в экранном повествовании есть некоторая изобразительная логика, делающая его понятным без многословных пояснительных

надписей. И актеры играют свои роли с тонкими характеризующими деталями и минимальными жестами, нарушая тем самым традиции сцены [2].

Огромный успех «Убийства герцога Гиза» породил множество исторических картин и «высококультурных драм» во Франции. За ней последовала Америка. Этот первый film d’art * вдохновил и Д.-У. Гриффита; а Адольф Цукор вскоре начал выпускать свою серию «знаменитые исполнители в знаменитых пьесах». Продюсеры, прокатчики и владельцы кинотеатров быстро сообразили, что в художественности фильма заложен большой бизнес. Фильмы, выгодно использовавшие славу произведений литературы или даже копировавшие их, привлекали зрителей из культурных слоев буржуазии, которые прежде сторонились кинематографа. Наряду с этим становились все более и более роскошными и сами помещения кинотеатров[3]. Их дешевый (хотя и дорогостоящий) блеск реабилитировал кино в глазах буржуазных зрителей и в одинаковой мере разоблачал антихудожественность их культурных запросов. (Впрочем, когда серьезный критик клеймит коммерческое начало в искусстве, ему приходится признать, что начало это отнюдь не всегда губительно. Среди коммерческих фильмов и телевизионных постановок бывает немало подлинных достижений. Это не всегда только товар широкого потребления. Зерна нового могут вырастать и в совершенно чуждой среде.)

Направление «film d’art> существует в том же виде поныне. Как и следовало ожидать, многие фильмы этого типа, такие, как «Пигмалион», «Смерть коммивояжера», и им подобные, фактически являются экранизациями театральных пьес. Практически нет такого боевика Бродвея, который не использовал бы Голливуд. Напомню и нескончаемый ряд шекспировских кинопостановок вплоть До «Юлия Цезаря», «Макбета» и «Ричарда III». При самом блестящем выполнении фильмы этого типа по сво-

* Буквально — художественный фильм *(франц.);* здесь в смыслу фильм, притязающий на художественность или обладающий высокими художественными качествами.— *Прим. пер.*

ему духу и построению все равно исходят от «Убийства герцога Гиза». В них не обязательно экранизируются произведения для театра. «Осведомитель», «Наследница», «Большие ожидания» и «Красное и черное» созданы по мотивам романов, и все же они походят на театральный спектакль, как и любая экранизация пьесы. Примерно то же можно сказать о фильме «Моби Дик»: несмотря на все богатство кинематографических приемов и техническое совершенство этого фильма, роман Мелвилла изложен в нем языком драматического действия, которое ничем не отличается от сценического. Другие театральные фильмы вообще не имеют литературного источника, как не имел его и сам фильм «Убийство герцога Гиза». По оригинальным сценариям поставлены и последние фильмы Эйзенштейна «Александр Невский» и «Иван Грозный»; тем не менее они производят впечатление экранизаций несуществующих пьес или опер. Не случайно, что Эйзенштейн незадолго до своей смерти поставил оперу «Валькирии» Вагнера. Когда-то Эйзенштейн взбунтовался против театра; в конце концов он вернулся к нему.

Характерные черты

Установка на человеческие взаимоотношения. С точки зрения фотографии и кино одна из главных черт театральной формы сюжета проявляется в глубоком интересе к человеческим характерам и взаимоотношениям. Это отвечает условиям сцены. Уже говорилось, что театральная постановка неспособна воссоздать физическую реальность во всех ее мелких подробностях. Большие толпы людей не вмещаются в просцениум; мелкие предметы теряются в общем впечатлении от сцены. В театре приходится многое обходить и многое передавать скорее иносказательно, чем предметно. Театр — это иллюзорная копия мира, в котором мы живем. На сцене воспроизводятся только те части этого мира, которые содержат диалог и действие, и с их помощью раскрывается некая интрига, построенная непременно вокруг связанных с людьми событий и чисто человеческих переживаний[4]. Но все эти условия ограничивают возможности кинематографа. Театральный сюжет мешает по-настоящему использовать систему выразительных средств фильма, не предусматривающую такой разницы между человеческими образами и неодушевленными объектами.

286

Сложные **единицы.** Наименьшие элементы театральной пьесы и, следовательно, театрального сюжета сложны по сравнению с элементами, доступными объективу кинокамеры. Это объясняется тем, что зависимость от выразительных возможностей сцены и обусловленная ими смысловая насыщенность поступков персонажей не позволяют беспредельно дробить театральную пьесу на мельчайшие элементы. Конечно, степень допустимого деления пьесы может быть различной, в зависимости от ее характера. Например, в пьесах Шекспира, по сравнению с другими, неинсценированная действительность в какой-то мере просматривается. В них имеются вводные персонажи и ситуации, которые вполне могут быть исключены в интересах более строгой композиции; и эти якобы отступления и отклонения как-то воссоздают картину реальной жизни с ее случайностями и бесконечностью сочетаний и взаимодействий[5]. И в камерной пьесе персонажи могут быть отображены настолько интимно, что зритель способен постичь трудновоспринимаемые психологические нюансы и ощутить их физиологические соответствия. Однако даже самая тонкая, самая незамкнутая театральная пьеса вряд ли способна передать весь подтекст своего сюжета и провести процесс анализа дальше определенной точки.

Легко понять, что составные элементы пьесы — схемы поведения, сильные чувства, конфликты, воззрения — представляют собой сложные механизмы. Возьмите современный роман: для творчества Джойса, Пруста и Вирджинии Вулф характерно то, что все они разлагают на части наименьшие единицы романов старого типа— тех, что охватывают ряд событий в их временной последовательности. Эти современные писатели, по словам Эриха Ауэрбаха, «предпочитающие исследовать случайности повседневной

жизни на протяжении нескольких часов и дней, чем описывать полностью и в хронологическом порядке весь ход взаимосвязанных событий внешнего мира... руководствуются соображением, что попытки дать по-настоящему полную картину непрерывной цепи событий материального мира и при этом выделить в ней т», что является по-настоящему значительным, бесплодны. К тому же они не решаются придать жизни — основной теме своих произведений — упорядоченность, ей самой не присущую»[6]. Однако театр больше, чем любой эпический жанр, навязывает эту упорядоченность жизни в Целом. Достаточно одного взгляда на микроскопиче-

ские элементы, скажем, романа М. Пруста, чтобы стало очевидно, насколько крупны единицы, образующие неделимые элементы или узловые пункты театральной пьесы. Фильм не только охватывает жизнь за пределами человеческих взаимоотношений, но походит на роман— современный или несовременный — еще и своей склонностью к преходящим впечатлениям и связям, которые невозможно передать средствами театра. С точки зрения кино театральная пьеса складывается из единиц, представляющих собой сильно урезанную реальность кинокамеры. Говоря языком кинематографистов, театральный сюжет продвигается «общими планами». А может ли быть иначе? Ведь он рассчитан на театр, требующий, чтобы исследование, сведенное до минимума, уступало место драматическому действию и чтобы мир на сцене был виден с неизменного, довольно большого расстояния. Собственный опыт вызвал у молодого, тогда еще театрального, режиссера Эйзенштейна настоятельное желание инсценировать ту реальность, которая присуща кинематографу. Он вынес в зрительный зал ринг для матча боксеров, чтобы представить его как реальное событие. Он даже пытался добиться невозможного — выделить на сцене руки, ноги, колоннады, фронтоны, чтобы создать иллюзию крупных планов. Но это просто не получилось. Вскоре Эйзенштейн ушел из театра в кино и в то же время отверг сюжет как таковой. По его тогдашнему убеждению, всякий сюжет фиксирует внимание на индивидуальных судьбах. А целью Эйзенштейна — бесспорно, кинематографичной — было изображение коллективного действия, подлинным героем которого была бы масса[7].

Комплексные единицы сюжета нарушают кинемато-графичность экранного повествования. Этим объясняется скачкообразный характер фильмов, построенных на театральной интриге. Такие фильмы—независимо от того, немые они или звуковые — словно перескакивают от одного элемента к другому, оставляя неисследованные провалы между ними. И каждый такой скачок воспринимается зрителем как произвольный поворот, потому что элементы, которые отмечают стыки в развитии интриги, -отнюдь не являются предельно малой из доступных кинематографическому анализу единиц. В сценической постановке трагедии «Ромео и Джульетта» тот факт, что монаху не удается вовремя передать письмо Джульетты, вполне приемлем, как свидетельствующий о руке судьбы, о вмешательстве злого рока. Однако в фильме «Джуль-

етта и Ромео» режиссера Кастеллани та же ситуация ни о чем не говорит; она воспринимается как вмешательство извне, ничем не мотивированное, как сюжетный поворот, совершенно неоправданно и внезапно меняющий ход событий. Вся ситуация с письмом принадлежит в лучшем случае к необъятной сфере умственной жизни, а не материальной действительности, столь предпочтитель-ной для фильма. Чтобы такая псевдоединица могла стать неделимой частицей реальности кинокамеры, она должна быть разложена на свои психофизические компоненты.

Я, конечно, **не** имею в виду, что фильм может вообще обойтись без элементов, которые даются в нем как бы общим планом. Такие единицы, напоминающие сложные молекулы, передают общие мысли, эмоции, взгляды. Без них, используемых время от времени в качестве конечных или же отправных пунктов фабульного действия фильма, зрителю было бы трудно понять логическую последовательность содержания кинокадров.

Отделимые смысловые схемы. По мере продвижения от одной сложной единицы к другой в театральном сюжете вырисовываются отчетливые смысловые схемы. В свете, кинематографических представлений они кажутся нарочитыми, преднамеренными, поскольку Они формируются независимо от содержания зрительного ряда; вместо того чтобы возникать из кадров, они сами определяют их последовательность, если таковая все же существует. Сравните «Джульетту и Ромео» и «Умберто Д.»: в шекспировском фильме воплощен самостоятельный сюжет, смысл которого значителен сам по себе, тогда как смысловая значительность фильма Де Сики в его проникновенном изображении будней жалкого существования ста-рика, получающего скудную пенсию, на которую нельзя прожить; здесь сюжет -строится на том, что нам предлагает увидеть кинокамера. В отличие от подлинно кинематографичного сценария театральная интрига отделима от выразительных средств кино; поэтому пластические образы фильма скорее иллюстрируют, чем передают ее . смысл. Когда мы смотрим театральный фильм, физиче-ская реальность содержания кадров не стимулирует наше воображение на то, чтобы, отталкиваясь от нее и идя подсказанным ею путем, мы улавливали значительный смысл сюжетных ситуаций; происходит как раз обратное, наше воображение привлекает прежде всего раскрытие

смысла этих Ситуаций, и только потом Мы замечаем содержание подкрепляющего их изобразительного материала.

Целое с идейным центром. При всей свойственной театральным сюжетам извилистости построения, придающей им почти эпический характер, они по сравнению с кинофильмами кажутся построенными по образцу классической трагедии, которая, по словам Пруста, опускает «все образы, не способствующие развитию действия, и сохраняет только то, что облегчает понимание ее идеи». М. Пруст имеет в виду форму сюжета, представляющую собой не просто законченное целое—каким является в большей или меньшей степени всякое произведение искусства, — но целое с идеей; единственное

назначение каждого элемента такого сюжета сводится к тому, чтобы он помогал раскрытию этой идеи. Однако под термином «идея» М. Пруст явно имеет в виду значительность фабулы. Поэтому можно смело говорить, что с кинематографической точки зрения театральный сюжет сосредоточен вокруг идейного центра, в котором сходятся все его смысловые схемы. Иными словами, композиция такого сюжета непременно компактна; это в основном замкнутое повествование.

В начале тридцатых годов, когда в советском кино индивидуальный герой стал вытеснять героическую массу, С. Эйзенштейн открыто выступил в защиту сюжета театрального типа и соответствующего композиционного решения фильма. Он настаивал на том, чтобы каждый фрагмент фильма «был бы органической частностью органически задуманного целого»[8]. А к концу своей жизни он писал: «Для нас монтаж стал средством... достигать органического воплощения единой идейной концепции, охватывающей все элементы, частности, детали кинопроизведения»[9]. В молодости воззрения Эйзенштейна были иными, менее категоричными и тотальными. И он был прав, так как фильм, построенный из элементов, raison d'etre * которых заключается только в том, чтобы поместить в центре целого (заранее определенную) «идейную концепцию», противоречит природе того единственного средства художественного выражения, которому дано запечатлеть «трепет листьев на ветру». Интересное на-

* Здесь: назначение *(франц.).— Прим. пер.*

блюдение имеется у Белы Балаша. Он заметил, что внимание детей задерживается на деталях, тогда как взрослые склонны не замечать деталей габаритных конструкций; раз дети видят мир крупными планами, утверждает он, значит, они чувствуют себя привычнее в атмосфере кинофильма, чем в мире общих планов театра [10]. Напрашивается вывод, к которому не приходит сам Балаш, что театральный фильм нравится тем взрослым людям, которые подавили в себе все детское.

Попытки приспособления сюжета

«Самые замечательные вещи». Афоризм Фейдера. Французский режиссер Жак Фейдер однажды высказал предположение, что «все может быть перенесено на экран, все выражено в зрительных образах. Можно создать прелестную и человечную экранизацию десятой книги «Дух закона» Монтескье, как и... любого абзаца книги «Так говорил Заратустра» Ницше. Впрочем, чтобы осуществить это, предусмотрительно добавляет Фейдер, «нужно непременно обладать чувством кино»[11].

Допустим, в плане полемики, что Фейдер прав и театральный сюжет должен поддаваться кинематографической трактовке. Но каким образом он превращается в подлинное кино? Каждому кинорежиссеру, ставящему фильм по такому сюжету, очевидно, предстоит решить две противоречащие друг другу задачи. Ему

придется излагать сюжет как таковой, то есть в форме целого с Идейным центром,— задача, требующая, чтобы он воспроизвел на экране его комплексные единицы и смысловые схемы без каких-либо отклонений. И в то же время ему следует держаться реалистической тенденции—задача, требующая, чтобы повествование распространялось на сферу физической реальности.

Прямое изложение сюжета. Во многих театральных фильмах, среди которых есть несколько поставленных с профессиональным блеском, режиссер решает лишь первую задачу, даже не пытаясь решить вторую в них удачно воплощена интрига со всем своим смысловым подтекстом, но ее прямое изложение не позволяет камере исследовать окружающий мир. Такие фильмы,

291

как «Осведомитель», «Стеклянный зверинец», «Траур к лицу Электре», «Смерть коммивояжера», «Красное и черное» и т. п., не подымаются выше уровня добротных экранизаций. Эти фильмы подогнаны под сюжет, как хорошо сшитый костюм. Поэтому в них царит душная атмосфера замкнутого помещения, ощущаемая зрителем и подчас даже действующая угнетающе на его психику. Такая атмосфера создается определенным подходом к зрительному материалу фильма.

В своей старой картине «Сломанные побеги» Гриффит использует превосходные кадры Лондона с туманом, окутывающим Темзу и улицы Ист-Энда, исключительно для того, чтобы показать обстановку действия;

режиссер не пытается «выжать» из них некий иной смысл, подкрепляющий сюжет. Они действительно отображают только атмосферу города. Но как резко отличается здесь естественный туман от того, что играет столь значительную роль в фильме Джона Форда «Осведомитель»! У Форда туман, впечатляюще снятый на натуре или созданный искусственно, символичен — он должен говорить о чем-то помимо себя самого, должен выражать «идейную концепцию» сюжета[12]. Объектив камеры Гриффита широко открыт в реальный мир, а Форд прикрывает объектив ради театральности композиции. Но «Осведомитель» хотя бы не претендует на реальность кинокамеры, как другие фильмы этого типа. Так, Элиа Казан, например, ударяясь в другую крайность, пытается выдать свой фильм «В гавани» за полудокументальный. Он совершает поистине хитрый трюк — проводит съемки на натуре в кинематографической технике фильма фактов, тогда как на самом деле фильм относится к прямо противоположному типу. Каждый его кадр точно рассчитан на усиление драматизма надуманной интриги, ни в одном нет воздуха. Правда, в фильме снята материальная действительность, но лишь с тем, чтобы выхолостить ее сущность. Сама реальность расчетливо и последовательно использована в нем для создания мира, так же герметически закрытого, как и мир «Освободителя».

В общем для фильмов, построенных по принципу Прямого изложения театрального сюжета, характерны следующие легко распознаваемые черты. Во-первых, установка на актеров и их исполнение и в соответствии с ней подчиненная роль

неодушевленных предметов и факторов окружающей среды. И, наконец, главное;
292
практически в фильмах этого типа не бывает кадров, не способствующих продвижению сюжетного действия. Это означает, что вместо того чтобы каждый съемочный кадр такого фильма представлял частицу действительности, допускающей множество толкований, он должен иметь лишь один смысл, взятый из ситуаций, чуждых системе выразительных средств кино, сосредоточенных вокруг единого идеологического ядра.

Доработка интриги. «Я переписываю Шекспира,— как-то сказал современник Люмьера и Мельеса Зекка своему другу, заставшему его за редактированием рукописи.—Этот негодник упустил все самое замечательное» [13]. Зекка обладал чувством кино; он дорабатывал театральный сюжет, привнося в него реальность кинокамеры. Вряд ли можно сомневаться в том, что под словами «самое замечательное» он имел в виду те особо кинематографичные объекты, которые были рассмотрены нами в третьей главе — то есть движущиеся, мелкие, крупные, знакомые и т. п.

Необходимость включения подобного материала, даже если он не предусмотрен сценарием, теперь признают, может быть, не так искренне, и кинорежиссеры и кинокритики. Альфред Хичкок в одном интервью сказал, что в «материале театральной пьесы намного меньше содержания, чем в фильме. На один хороший фильм может понадобиться столько же материала, сколько на четыре пьесы» [14]. А Панофски полагает, что «в фильме действие не только не прерывается, но даже усиливается, когда перемещения сцен с одного места на другое — без какой-либо психологической мотивировки — изображают со всеми подробностями в виде настоящих переездов в автомашине по оживленным улицам, в моторной лодке сквозь мрак ночной гавани, верхом на скачущих галопом лошадях или иным, соответствующим путем» [15].

Впрочем, не всякая доработка театральной интриги «заставляет участвовать в действии саму реальную действительность» [16]. Если, например, в реплике пьесы упоминается вторая мировая война и так, что зрителю совершенно ясно, о чем идет речь, а экранизаторы пьесы вставляют в фильм несколько стереотипных батальных сцен, то сцены эти вряд ли способны сколько-нибудь значительно усилить впечатляемость словесного упоминания. Такие дополнительные кадры не столько развивают, только иллюстрируют смысл слов. В мемуарах покой-
293
ного Норберта Ласка имеется разумное замечание по этому поводу. Вспоминая немую экранизацию «Анны Кристи» 0'Нила (1923), Ласк пишет, что в нее включены два эпизода, отсутствующие в театральной постановке пьесы: в одном мы видим Анну еще девочкой в ее родной шведской деревне и несколько дальше — сцену, в которой ее насилует какой-то выродок. Ласк ставит вопрос: расширяют ли эти дополнительные кадры мир пьесы?

Сам он утверждает, что нет. По его мнению, они служат лишь для того, чтобы передать через изображение то, о чем пьеса может сказать словами, а именно—что Анна «была чужеземкой и здоровым

ребенком» и что «ее дальнейшая жизнь сложилась так не по ее вине». Сам драматург разделяет это мнение. «Быстро осознав своеобразие новой для него системы выразительных средств, — рассказывает Ласк, — 0'Нил спокойно отнесся к этим вставкам, понадобившимся, как заметил он сам, для закругления сюжета посредством сфотографированного действия. Он... принял фильм как честное переложение пьесы, каким он и явился» [17]. Значит, эти два эпизода были добавлены с единственной целью верно передать замысел литературного оригинала системой выразительных средств, еще не способной тогда передать его иначе. Из-за отсутствия звука кинокадры должны. были не расширять диапазон пьесы, а воспроизводить ее содержание. Добавочные сцены не мотивировались интересом к кинематографичному материалу.
Впрочем, в театральных фильмах интерес этот проявляется чаще, чем можно было ожидать. Их авторы действительно расширяют сюжет с тем, чтобы он включал в себя «самые замечательные вещи». Это достигается сотней различных путей. Наиболее обычен упомянутый Панофски путь добавления уличных сцен в фильмы, сюжетное действие которых было бы совершенно понятным и в том случае, если бы его персонажи не покидали закрытого помещения. Каждый раз, когда у кинорежиссеров возникает желание «вывести действие из рамок стилизованной постановки (пусть даже эффектной) и придать ему полную естественность» [18], их непреодолимо привлекает улица и места, непосредственно с ней связанные. Вероятно, причины популярности этого приема. нужно искать в контрасте между неинсценированной жизнью улицы и условным сценическим действием.

Следует отметить и некоторые попытки достичь того же результата менее обычным путём. Лоренс Оливье в

294

своём фильме «Гамлет» заставляет камеру непрестанно панорамировать и двигаться в разных направлениях по лабиринту построенного в павильоне замка Эльсинор с непонятными лестницами, со стенами из неотесанного камня и романскими украшениями. Тем самым Оливье пытается расширить диапазон трагедии, охватить ею сумеречную сферу психофизических соответствий. Можно напомнить сценарий Эйзенштейна для экранизации «Американской трагедии», отчетливо построенный во-круг «идейной концепции»; его намерение выявить душевную борьбу Клайда в форме внутреннего монолога было попыткой растворить одну из наиболее решающих и сложных единиц своего сценария в почти бесконечной последовательности кинематографичных элементов, не предусмотренных композицией сюжета. Подчас кажется, что такие отклонения для кинорежиссера важнее самого сюжета. Эрих Штрогейм признался интервьюеру, что он «одержим интересом к деталям» [19]. А Бела Балаш похвалил один из американских фильмов за то, что его режиссер дважды отступал в нем от сюжетного повествования, увлеченный «россыпью мелких моментов материальной жизни»[20], которые должны были вовлечь в игровое действие окружающую среду.

Такие кинематографические доработки, несомненно, направлены на то, чтобы приспособить театральную интригу к выразительным

возможностям фильма. По отношению к сюжетному повествованию они носят в большей мере характер вольных отступлений. Сюжет способен увлечь зрителя независимо от них[21]. Следовательно, с одной стороны, подобные отступления кинематографически желательны, чтобы не сказать необходимы; а с Другой стороны — они несовместимы с формой сюжета, требующей для максимальной впечатляемости прямого изложения. Интерес к отступлениям и забота о неразрывности ткани сюжетных мотивов противоречат друг Другу. Конфликт этот проявляется двояко, **и в обоих** случаях его разрешение вызывает трудности.

Две возможности. Композиция сюжета затмевает кинематографичные доработки. «Александр Невский», по-моему, излишне стилизован и нарочит»,—пишет Пол Рота. И, сравнивая его с более ранними фильмами С. М. Эйзенштейна, Рота добавляет: «...знаменитое ледовое побоище никогда не вызывало во мне такого же глубокого отклика, как одесская лестница

295

или штурм Зимнего дворца». Различная реакция Рота должно быть, объясняется разницей между формой сюжета «Александра Невского» и двух других фильмов — разницей, которую сам Эйзенштейн впоследствии пытался стушевать. Во время постановки «Александра Невского» он еще признавал в «Броненосце «Потемкин» сходство с документально-историческим или хроникальным фильмом, но позже он утверждал, что на самом деле фильм приближается «к трагедийной композиции в наиболее канонической ее форме — к пятиактной трагедии»[23].

Трудно дать фильму «Броненосец «Потемкин» более ошибочное определение. Хотя в нем имеются кульминационные моменты трагического напряжения и в целом фильм представляет собой шедевр насыщенного и тщательно продуманного монтажа, он отнюдь не трагедия в понимании М. Пруста — то есть как театральная композиция, абсолютно не поддающаяся фотографичной или кинематографичной трактовке. Это подтверждает и внезапное решение Эйзенштейна переделать сценарий после того, как он увидел историческую лестницу в Одессе. Она побудила его выбросить большую часть уже написанного и построить фильм вокруг эпизода восстания матросов «Потемкина», — эпизода, скорее совсем нетеатрального, чем в стиле классической драматургии[24].

Увиденное собственными глазами, вероятно, убедило Эйзенштейна в том, что природе кино особенно близки эпизоды, дышащие жизнью в ее нетронутом виде. «Броненосец «Потемкин» — это реально-жизненное событие, рассказанное языком изображений. Понять смысл действия можно только из того, что вы видите на экране, — из сцен восстания матросов и кадров одесской лестницы. Эти изображения воплощают фабулу, и не просто иллюстрируют ее, о чем свидетельствует и неуточненность смысла многих из них. Содержание кадров не должно непременно подкреплять заранее намеченные сюжетные линии — туманы, подымающиеся над гаванью, матросы, уснувшие тяжелым сном, волны, освещенные луной, говорят только о том, что они есть. Они представляют собой неотъемлемую часть обширного мира реальной действительности, охваченной фильмом; и они не подчинены никаким посторонним идеям, способным нарушить их самостоятельность. Кадры эти почти не подкрепляют сюжет; именно они с присущим им смыслом и составляют фабульное действие фильма.

Это относится и к знаменитому крупному плану пенсне корабельного врача, которое раскачивается, зацепившись при падении за канат. Примерно через десять лет после выхода фильма «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейн будет ссылаться на этот кадр как на образец художественных достоинств метода pars pro toto*. Показывая только части предмета или человеческой фигуры, утверждает он, художник возвращает зрителя к примитивному образу мышления—к тому состоянию ума, для которого часть является одновременно и целым. «Пенсне, поставленное на место целого врача, не только целиком заполняет его роль и место, но делает это с громадной чувственной, эмоциональной прибылью интенсивности воздействия...»[25]. И здесь Эйзенштейн преувеличивает значение целого за счет частей и фрагментов. Пенсне, повисшее на канате, конечно, говорит нам о смерти его владельца. Однако в случайности того, что оно зацепилось и раскачивается, в резком контрасте грубости и хрупкости фактуры объектов безусловно есть своя собственная выразительность; этот кадр богат значениями, и только одно из них имеет в виду Эйзенштейн.
Теперь присмотритесь к эпизоду ледового побоища в «Александре Невском». Он, в отличие от одесской лестницы, отмечает изобразительную кульминацию сюжета. И он больше, чем «Броненосец «Потемкин», соответствует его неверной оценке самим Эйзенштейном, утверждавшим, будто «Броненосец «Потемкин» ближе не к «хронике», а к трагедийной композиции в наиболее канонической ее форме». Правда, «Александр Невский» не укладывается в строгую форму пятиактной трагедии, но он все же представляет собой историческую драму, решенную в традициях театра,—то есть как целое с идеей. Персонажи фильма находятся в замкнутом круге; все взаимосвязанные мотивы сюжета идут из его идейного ядра. Фильм «Александр Невский» абсолютно не похож "а реальный жизненный эпизод. Это обособленный мир,' внутри которого происходит битва на льду Чудского озера, изображенная с грандиозным кинематографическим мастерством и невероятной пышностью. Конечно, ледо-^е побоище является отступлением от прямого изложения сюжета; при всей тщательности разработки сцен °итву дни не привносят ничего существенного в развитие Действия. По композиционной функции ледовое по-

***** Часть вместо целого (латин.). Прим. пер,*

боище можно сравнить с битвами в пьесах Шекспира, достигающими драматического эффекта без того, чтобы зритель непременно видел их воочию; ему вполне достаточно слышать краткие сообщения очевидцев. Видимо по замыслу Эйзенштейна это отступление должно было ввести действие фильма, в остальном решенное театрально, в сферу жизненной реальности кинокамеры. Однако сцены ледового побоища, скорее, просто безжизненны.

Его зрительные образы далеко не отражают преходящих явлений действительности; они, скорее, воспринимаются как инсценировка или реконструкция якобы реального события; содержание каждого кадра явно предопределено заранее; ни в одном из них нет неуточненности изображений «Броненосца «Потемкин». (Правда, все это неспособно затмить необычайную красоту дальнего плана,

предваряющего битву.) Однако главное в том, что рисунок сюжетных мотивов и идей, положенных в основу фильма «Александр Невский», выражен настолько четко, что он не позволяет нам воспринять то, что мешает прямому развитию сюжета. Поэтому, даже допуская, что по своим кинематографическим качествам эпизод ледового побоища мог бы соперничать с эпизодом одесской лестницы, всеохватывающие, словно щупальца осьминога, сюжетные схемы фильма все равно лишили бы эти кадры собственной сущности, свели бы назначение выразительной трактовки физического события к чисто декоративному. Композиционная упорядоченность ледового побоища не позволяет ему подняться до впечатляющей мощи эпизода из «Броненосца «Потемкин»;

поэтому театральность сюжетного действия фильма «Александр Невский» остается непреодоленной и в этих сценах. Они всего лишь придаток к сюжету, навязанному выразительным средствам фильма. Такие «бесполезные»[26] отступления встречаются довольно часто. Например, битва в фильме «Генрих V» тоже не более чем пышное зрелище. А финальная охота на кита в фильме «Моби Дик» настолько затуманена символическими ассоциациями, что ее почти невозможно понять; реализм материала пропадает зря.

Кинематографичные доработки затмевают композицию сюжета.

Гриффитовская погоня. Классическим образцом второй возможности — кинематографичных доработок, преодолевающих его театральность,— являются стереотипные сцены погони в фильмах Д.-У. Гриффита. Гриффит долгое время увлекался постановками сценариев театрального типа; его удовлетворяла последовательная съемка драматических действий и ситуаций, которые с точки зрения кино представляют собой сложные единицы. Однако, начиная с «Уединенной усадьбы»[27], во всех значительных фильмах Гриффита непременно происходит длительная погоня исключительной напряженности, достигаемой приемами ускоряющего и параллельного монтажа. Мы видим, например, как безвинно страдает некий обреченный на смерть персонаж фильма, и наряду с этим нам показывают, как другие персонажи спешат ему на выручку; Гриффит чередует эти сцены или кадры через все укорачивающиеся промежутки времени, так что в конце концов действие сходится в финальной сцене спасения обреченного. Гриффитовская погоня органично использует для предельной драматизации .сугубо кинематографичную тему—объективное физическое движение.

И что еще важнее, погоня представляет собой остроумную попытку не только распространить диапазон театрального действия на сферу, в которой значительны только материальные явления, но и добиться того, чтобы это отступление воспринималось как кульминация идеи сюжета. Старания Гриффита направлены к тому, чтобы по меньшей мере примирить требования театра со спецификой кино, тяготеющего к отображению физической реальности и потока жизни. Однако его попытки в этом направлении оказались несостоятельными. Гриффиту не удалось (и не могло удаться) перекинуть мост через пропасть, отделяющую театральное повествование от кинематографичного. Правда, его погони как будто легко обращают умозрительное напряжение в физическое;

но при ближайшем рассмотрении такая напряженность действия оказывается чрезмерной. Так, в «современной» истории фильма «Нетерпимость» сцены «спасения в последнюю минуту» не выражают мораль сюжета средствами кино; финал этого типа, скорее, захватывает и волнует зрителя как физическое соревнование в скорости между враждебными сторонами. Он вызывает у него ощущения, фактически не связанные с «идейной концепцией» сюжета, предполагающей торжество справедливости над тем злом, каким является нетерпимость.

Гриффита погоня не столько заключает сюжет, сколько кинематографически эффектно уводит наше внимание

299

в сторону от него. Она гасит идейный накал сюжета в физическом волнении [28].

«Пигмалион». Интересен в этом смысле и пример экранизации «Пигмалиона». К комедии Шоу в фильме добавлены крупные планы звукозаписывающей аппаратуры, сцены с подробностями мучительного процесса обучения Элизы фонетике и целый эпизод бала в посольстве со множеством забавных мелочей, — все эти кадры отображают физическое бытие и окружающую среду персонажей пьесы. В чем же смысл таких добавлений? Поскольку в своей пьесе Шоу высказывает словами все, что он хочет сказать, добавления эти, конечно, не нужны для пояснения ее идеи. И все же они присутст-вуют в фильме. А по впечатляемости эпизод бала в посольстве и сцены с Хиггинсом, придирающимся к малейшей ошибке в произношении Элизы, превосходят все остальное. Эрвин Панофски пишет, что «две эти сцены, полностью отсутствующие в пьесе и фактически недоступные средствам театра, наиболее яркие в фильме;

тогда как диалог Шоу, даже в беспощадно урезанном виде, моментами не производит впечатления»[29].

В результате на экране эта блестящая сатира на мелкобуржуазную мораль в большой мере теряет свою силу, а то, что от нее остается, воспринимается скорее как обедненный театр, чем подлинное кино. Или, если сформулировать более обобщенно, превращение пьесы в фильм влечет за собой переключение акцента со сферы умозри-тельных идей на объекты, поддающиеся фотографированию. В фильме факты окружающей среды сильнее социологических воззрений; отвлеченное мышление подчинено многозначным проявлениям природы. Театральная пьеса разворачивается, можно сказать, над уровнем физического бытия, тогда как фильм стремится пройти прямо сквозь него, чтобы запечатлеть его возможно более исчерпывающе. В отличие от фильма, приковывающего внимание зрителя к лестнице в здании посольства, к мучениям Элизы и к аппаратуре Хиггинса, в пьесе все это воспринимается как нечто само собой разумеющееся, как фон для изысканного диалога. Экранизаторы «Пигмалиона» как будто руководствовались желанием восстановить в прежнем виде тот сырой материал, из которого Шоу создавал свою комедию, и, по-видимому, это желание автоматически ослабило их интерес к темам и доводам, которыми мотивировано действие комедии. То «самое замечательное», чем Зекка пытался наделить

произведения Шекспира, очевидно, и есть наиболее преходящие явления материального мира. И, конечно, чтобы включить их в экранизацию, приходится жертвовать чем-то другим.

Непрерывная полемика. Доработки второго типа встречают резко отрицательное отношение одних критиков и безоговорочное признание других. Эти острые разногласия подтверждают глубину противоречия между театральным и кинематографичным построением фильма. Критики театрального толка, ценящие превыше всего прямое изложение сюжета, неохотно принимают кинематографичные дополнения, затмевающие идеи литературного оригинала вроде тех, что имеются в фильме «Пигмалион». Эти критики осуждают введение побочных жизненных подробностей, которые не кажутся им органическими элементами целого. «Разве так рассказывает историю мастер своего дела?» — с негодованием спрашивает один из них. И сам же отвечает: «Жизненная история претворяется в образах людей и в том, что они говорят, и с ограниченным реквизитом, необходимым для развития фабульного действия» [30].

Для критиков, мыслящих кинематографически, не так важна композиция сюжета, как присутствие «россыпи мелких моментов материальной жизни». Они предпочитают отклонения в сторону реальности кинокамеры от строгой предопределенности действия, характерной для фильмов театрального типа. Отис Фергюсон пишет, что в фильм Фрица Ланга «Ярость» «с поистине незаурядным мастерством включены мелкие подробности, не укладывающиеся в его замысел, но, когда видишь их на экране, создается картина подлинной жизни»[31].

Эта многолетняя полемика особенно обостряется тогда, когда она возникает по поводу одного и того же фильма. Вспомните рецензии на фильм «Часы», поставленный в 1945 году американским режиссером Винсенте Минелли. Хотя его фабула — парень встречает девушку — скорее театральна, кинематографичность отступлений от нее была настолько ощутимой, что критика резко раскололась в мнениях. Приверженец театральной композиции Стивен Лонгстрит, возмущенный тем, что режиссер без какой-либо явной цели увлекается съемками уличной жизни Нью-Йорка, выразил пожелание, чтобы в будущем он ставил фильмы по сценариям, в которых были бы «правдивость, компактность и глубина», и снимал бы их «в добрых старых декорациях, с небольшим

количеством света и теней и с бессловесным кинооператором»[32]. Иначе думал Луис Кроненбергер. Как критик более кинематографических взглядов, он был восхищен даром Минелли находить «случайности и детали» и его умением «придать фильму «Часы» нечто, выходящее за пределы его формулы»[33].

Выводы

Неразрешимая дилемма. В итоге выясняется, что Фейдер был неправ, утверждая, будто все что угодно может быть перенесено на

экран в кинематографичной манере. Он явно проявил себя человеком излишне терпимым в своих вкусах. Театральный сюжет, являясь продуктом формотворчества, совершенно несовместим с реалистической тенденцией кино. Поэтому все старания приспособить такой сюжет для экрана путем охвата тех областей, в которых кинокамера, если можно так сказать чувствует себя в своей тарелке, приводят в лучшем случае к компромиссному решению. Дополнительные кадры, необходимые для такого приспособления, либо разрушают стройность сюжета — как в «Пигмалионе», — либо не достигают своей цели из-за непреодолимой четкости сюжетных мотивов — как в «Александре Невском», в котором идеи сюжета затмевают содержание самих кадров ледового побоища. .

Несмотря на эти трудности, существует несчетное количество фильмов, созданных в традициях film d’art. Однако бесспорный успех этих фильмов отнюдь не показатель их эстетических достоинств. Он доказывает лишь то, что такое массовое средство общения, как кино, не может не подчиняться огромному влиянию социальных и культурных условностей, вкусам и глубоко укоренившимся навыкам восприятия широкой публики; вместе взятые, они определяют ее пристрастие к экранным зрелищам, которые могут быть первоклассным развлечением, но имеют мало общего с кинематографом. В этой связи стоит привести мнение известного французского сценариста Пьера Боста.

Бост работал совместно с Жаном Оранше над двумя сценариями, крайне различными по своим кинематографическим качествам: для «Жервезы», отличного фильма, поставленного по мотивам романа Золя «Западня», и для экранизации романа Стендаля «Красное

черное», ничем не отличающейся от театра в его чистом виде.

Из разговоров с Бостом я с приятным удивлением узнал, что он был с самого начала против экранизации Стендаля и что он тоже не признает «Красное и черное» столь же полноценным фильмом, какими являются, например, «Дорога» или «Умберто Д.». Но тем интереснее был один из доводов Боста в оправдание фильма по Стендалю. Он убежден, что экранизации литературной классики отвечают постоянному спросу публики; во всяком случае, во французском кино это широко признанный жанр. Поэтому такие фильмы в какой-то мере правомерны даже тогда, когда они созданы театральными приемами. Экранизации оцениваются в первую очередь не по тому, насколько они отвечают природе кино, а по точности передачи основного содержания литературного источника (и по мастерству их выполнения).

Прелесть недосказанности.

Общепризнано, что Гриффит был первым режиссером, пересказывавшим готовый, четкий, в большинстве случаев театральный сюжет языком кинематографа. Но, пожалуй, его главнейшая заслуга в том, что, в отличие от многих своих преемников, он всегда ясно понимал, какая пропасть лежит между театральным сюжетом и кинематографичным повествованием. За исключением финальных эпизодов, в которых он тщетно пытается

сплавить эти различные методы интерпретации материала, он всегда и всюду проводит четкую грань между тем, что несовместимо. Причина множества таких разграничений в фильмах Гриффита объясняется его кинематографической интуицией, а отнюдь не недостатком режиссерского мастерства. С одной стороны, он, конечно, стремится к установлению наиболее выразительной драматургической последовательности зрительного ряда, а с другой — постоянно включает в него кадры, не подчиненные только задаче развития действия или создания должного настроения, но и в какой-то мере независимые от сюжета и поэтому способные придать фильму жизненную реальность. Именно в этом главное значение его первого крупного плана. Ту же функцию выполняют в фильмах Гриффита и очень Дальние планы[34]: его бурлящие толпы людей, уличные эпизоды и многочисленные фрагментарные сцены[35] неизменно приковывают наше пристальное внимание. Всматриваясь в них, мы вполне можем забыть об их сю-

303

жетном смысле, теряющемся в многозначности их собственного неуточненного содержания. Так случилось однажды с Эйзенштейном. Спустя много лет, после того как он видел «Нетерпимость» и уже почти ничего не помнил о роли главных персонажей фильма, в уличном эпизоде «современной» истории облик случайного прохожего, «на мгновение мелькнувший» на экране, все еще стоял перед его глазами, как живой.

Глава 13
Промежуточная форма-фильм и роман

Сходные черты

Тенденция к изображению жизни во всей ее полноте.
Такие великие романы, как «Мадам Бовари», «Война и мир» и «В поисках утраченного времени», охватывают широкие сферы реальной действительности. Их авторы стремятся дать развернутую картину жизни, выходящую за рамки сюжета как такового. Ту же цель обычно преследует фильм.

Сюжет, бесспорно, нужен роману, хотя бы как путеводная нить в лабиринте жизни. Но при этом он опасен: его упорядоченная последовательность событий исключает непредвиденные обстоятельства реальной жизни и душит в романе, по выражению Э.-М. Форстера, «лучшие побеги» того, что он призван выявить. Роман

рассказывает историю, которая классифицируется Форстером как «низкая атавистическая форма»[2].
Вот почему и романист и создатель фильма при разработке драматической фабулы сталкиваются с трудной задачей выполнения двух разных, если не противоположных, требований. Определить их мне помогут ссылки на того же Форстера — по своему практическому опыту он особенно тонко понимает суть противоречивых задач, связанных с писанием романов. Поскольку рома-

305

нист не может обойтись без сюжета, он должен ради смысловой ясности повествования «не оставлять свободных концов». «Каждое событие или слово должны быть значимы; сюжет следует строить экономно и даже скупо»[3]. Однако чрезмерные старания добиться такой композиции грозят тем, что роман будет слишком походить на театральный сюжет, поэтому писатель должен наряду с этим идти обратным путем, то есть непременно отрываться от сюжета. Нельзя допускать, чтобы его построение затмевало «открытую» реальность, подменяло ее замкнутым мирком. Вместо того чтобы слишком тщательно плести ткань сюжетных ходов (чем ему тоже; отнюдь не следует пренебрегать), романисту выгоднее иметь «незаделанные концы»[4], скажем, для «вещей, не связанных с развитием интриги»[5], и для фигур окружения [6] персонажей, появление которых должно быть неожиданностью для читателя. Только ослабляя четкость сюжетных схем, романист сможет передать «непредвиденность жизни»[7].
Вполне логично, что Форстер критикует Томаса Харди за отображение темы рока в сюжете настолько компактном, что он не позволяет автору раскрыть характеры своих героев: «...они обеднены, выхолощены и худосочны»[8].

Тенденция к отображению бесконечности мира. Отображение бесконечности мира — качество того же порядка, что и присущая роману масштабность картины жизни." Лукач в своей книге «Теория романа», написанной им до того, как он стал марксистом, объясняет это качество местом, занимаемым романом в ходе истории. Исходя из теологических взглядов на исторический процесс, он относит роман к иному по сравнению с эпосом периоду времени. Эпос, по его определению, относится к эпохе, в которой понятие хронологического времени еще не имело силы, потому что все люди и предметы рассматривались в перспективе загробного мира. Роман же является литературной формой более поздней эпохи, уже не знающей понятия вечной жизни, поэтому жизнь этой эпохи — та, которую отображает роман, — не происходит в замкнутом цикле вечного бытия, а протекает в хронологическом времени, не имеющем ни начала, ни конца[9].

Требование жанра — отображать непрерывность реальной действительности — несомненно влияет на разработку сюжета. Романисту, естественно, хочется довести

306

свое повествование до завершения, как бы закрепить его концы, придать ему законченность. Но в полноценном романе такое

завершение вызывает досаду у читателя: он воспринимает его как произвольное вмешательство, как внезапный обрыв событий, которые могли бы или даже должны были бы продолжаться дальше. Получается, что сюжет мешает автору дать ту полноту картины жизни, которая является целью романа. «Почему роман следует непременно планировать? — спрашивает Форстер. —Разве он не может просто расти? Зачем его замыкать, как замыкают пьесу?» [10] И, ссылаясь на то центральное место в «Фальшивомонетчиках» Андре Жида, где Эдуард предпочитает лучше броситься в бесконечный поток жизни, чем подчиниться требованиям сюжета, Форстер восклицает абсолютно в духе героя Жида: «А что до фабулы — так ну ее к чертям... Все подготовленное заранее — фальшиво» [11].

Будь эти две сходные черты романа и фильма сами по себе решающими, сюжетная форма романа была бы подлинно кинематографичной. Однако между романом и фильмом существуют и различия: по своим структурным качествам они отнюдь не идентичны. Не совпадают и миры, которые они охватывают. Каковы же эти различия? И действительно ли они настолько сильны, чтобы нейтрализовать существующее между ними сходство?

Различия

Структурные особенности. Трудности, с которыми сталкивается автор экранизации романа, часто зависят не от того, какой мир изображает романист, а от специфики приемов изображения любого охватываемого романом мира. Чтобы убедиться в правильности такого понимания проблемы экранизации, мы рассмотрим теорию французского эстетика Этьена Сурио. В своей книге «Фильмология и сравнительная эстетика» он утверждает, что у романа есть четыре формальных (или структурных) свойства, упорно не поддающиеся переводу на язык пластических образов. Судя по всему, что он об этом пишет, он видит основной источник трудностей экранизации именно в них[12]. Эти особые свойства романа проявляются в интерпретации таких элементов, как, во-первых, время, во-вторых, темп, в-третьих, пространство и,

в-четвертых, угол зрения. Я прокомментирую только первый и последний из этих элементов.

Время. Гибкость романа в обращении со всевозможными измерениями времени Сурио противопоставляет временной скованности фильма. Отмечая, что романист может, например, представить какое-то действие как происходящее обычно, может намеренно не уточнять момента его начала, соотносить, когда ему вздумается настоящее с прошедшим и т. п., Сурио утверждает, что все это невозможно в фильме. То, что происходит на экране, неизбежно носит печать «сиюминутности» (актуальности). Единственный прием, позволяющий дать в фильме представление о былом, это вставная сцена из прошлого — то есть прием «возврата действия», который, по мнению Сурио, довольно неуклюж.

И все же, хотя кино не обладает такой же могущественной властью над временем, как роман, возможности фильма гораздо шире, чем готов признать Сурио. Жест, которым один из гангстеров в фильме «Лицо со шрамом» подбрасывает монету в двадцать пять центов, говорит о том, что он играет ею и тогда, когда мы на него не смотрим; нам сразу понятно, что это его навязчивая привычка. В фильме «Патхер Панчали» ряд хронологически последовательных эпизодов представлен так, что у зрителя все время возникает желание снова пережить то, что было перед этим. Его мысли и чувства мечутся туда и обратно; в своем воображении он плетет ткань времени, имеющую мало общего с временной последовательностью эпизодов. И погруженный в свое внутреннее ощущение времени зритель уже неспособен, да и не хочет, установить подлинную хронологию проходящих перед его глазами событий. Они текут, не поддаваясь уточнению, в том временном пространстве, где тесно переплетается прошлое и будущее. (Сравните «Патхер Панчали» с фильмом Брессона «Приговоренный к смерти бежал», ограниченным чисто линейной последовательностью времени, в равной мере необратимой и пустой)
В «Октябре» Эйзенштейн выделяет целые отрывки фильма— например, кадры разводного моста, — давая их вне времени действия; и, так же как Джон Рид в своем романе «Десять дней, которые потрясли мир», он затягивает их с намерением усилить эмоциональную реакцию зрителя или внушить ему какую-то мысль. Во многих игровых фильмах, в остальном малозначительных,
308
последовательный ход действия внезапно прерывается, и на какое-то короткое мгновение нам кажется, будто остановились часы: откуда-то из недр природы, где не ведется счета времени, камера извлекла и показала нам крупным или детальным планом странные формы и сочетания различных фрагментов. В фильмах нередки и вставные сцены, возвращающие действие в прошлое, прошлое не просто воскрешенное, но и органически включенное в современность. Разные, как будто достоверные варианты одного и того же преступления, показанные в фильме «Расёмон», решены изобразительно и сопоставлены монтажно таким образом, что мы способны понять происходящее на экране, только отчетливо сознавая связь этих кадров с поисками правды, проходящими нитью через весь фильм. Эти ретроспекции — неотъемлемая часть настоящего времени фильма.

Фильму доступно даже то, что кажется исключительным преимуществом романа: персонаж может быть показан на экране в общении с людьми, живущими в его воспоминаниях. Старый врач в фильме Ингмара Бергмана «Земляничная поляна», мучимый душевной опустошенностью и одиночеством, предается воспоминаниям, картины которых все теснее и теснее смыкаются вокруг него. Однако они решены не просто как сцены возврата в прошлое: герой фильма сам присутствует в , них и, находясь вблизи своих давнишних друзей, видит самого себя юношей, каким он тогда был, и любящую его девушку, которую он не сумел удержать подле себя. Если бы он был представлен как бестелесный дух среди призраков своих воспоминаний, не ведающих о его присутствии, то

между ним и этим прошлым создалась бы некоторая дистанция. Но здесь она преодолена. Герой фильма не наблюдатель, а участник своих воспоминаний — он вступает в контакт с одним из бледных образов своих грез. Прошлое уже не где-то в отдалении, оно живет в буквальном смысле этого слова, и ход этой жизни заставляет измениться самого старика. Ясно, что разница в свободе трактовки элемента времени в романе и в фильме заключается лишь в степени свободы, а не в сущности.

Угол зрения. Сурио подчеркивает, что романист может выступать в образе любого из своих героев и, соответственно, изображать внешний мир или то, что он видит в этом мире, в преломлении внутренней жизни данного героя. В фильме, по мнению Сурио, такая субъек-

309

тивная трактовка Материала неосуществима. Кинокамеру нельзя полностью отождествить с каким-либо экранным персонажем; камера способна лишь изредка давать представление о том, что он видит и как реагирует на увиденное. В поддержку своего мнения Сурио ссылается на фильм Саша Гитри «Роман шулера», решенный как автобиография, якобы рассказываемая самим героем. Сурио несомненно прав, утверждая, что, за исключением словесного обрамления действия и кое-каких чисто сюжетных увязок, ничто в этом фильме не подтверждает, что герой фильма и рассказчик—одно и то же лицо. Образ обманщика представлен так же со стороны, как и остальные действующие лица, и в изобразительной трактовке фильма никак не отражено состояние его мыслей и чувств. В этом фильме кинокамера играет обычную для нее роль независимого или даже тайного наблюдателя [13].

И снова Сурио недооценивает потенциальные возможности кино. Даже соглашаясь с тем, что автору фильма гораздо труднее, чем романисту, отождествлять себя с любым персонажем по собственному выбору, он все же может достичь довольно многого в этом направлении. Фильм Роберта Монтгомери «Женщина в озере», конечно, не лучший пример. В нем кинокамера снимает как бы глазами главного персонажа, так что он остается почти невидимым, когда нам показывают его окружение оттуда, где он стоит или ходит. Отождествление, достигнутое таким путем, остается чисто внешним; этот прием не позволяет нам полностью отождествлять себя с героем фильма. Однако неудача Монтгомери, не справившегося с поставленной перед собой задачей, еще не означает, что. она не разрешима средствами киноискусства.

В некоторых фильмах такая попытка увенчалась большим успехом. Например, в «Кабинете доктора Калигари»: правда, персонаж, от которого ведется рассказ, лично общается с другими действующими лицами фильма, но, несмотря на это, нас не покидает ощущение, что и эти люди-призраки и причудливый окружающий их мир являются плодом его фантазии. Весь фильм как бы порожден внутренней жизнью рассказчика, все является ее отражением. Приблизительно то же самое удалось осуществить в фильме «Нападение», но в более кинематографичной, меньше

напоминающей живопись манере. .И здесь создается впечатление, будто все подлинные улицы, комнаты и подземные переходы, которых так много в фильме, всего, лишь галлюцинация героя. Все это пред –

310

ставлено в его восприятии; его мозг, можно сказать, и есть то место, откуда они запечатлены камерой. А разве зрителю фильма «Расёмон» не приходится рассматривать сцену убийства с несовпадающих точек зрения разных, сменяющих друг друга рассказчиков? И в этом процессе зритель, сам **не** сознавая, принимает их разноречивые варианты.

Следовательно, и отображение субъективного видения персонажа не совсем недоступно кинематографу. Это позволяет нам сделать вывод, что в общем формальные различия фильма и романа относительны и как таковые менее весомы, чем значительное сходство между ними. Сами по себе эти второстепенные различия не могли бы серьезно препятствовать подлинно кинематографичным экранизациям романов.

Но, кроме того, фильм и роман охватывают разные миры. Вот это различие между ними и является подлинно решающим.

Два мира. Мир материальный и духовно-интеллектуальный. То, что фильм и роман изображают жизнь в ее течении, еще не означает, что основной интерес того и другого сосредоточен на одних и тех же ее аспектах. Как уже говорилось раньше, кинематограф тяготеет к изображению жизни «все еще накрепко, словно пуповиной, связанной с материальными явлениями, из которых возникают ее эмоциональные и интеллектуальные ситуации». Значит, в кинематографичных фильмах для претворения всего невидимого и нематериального используется внешняя выразительность физических проявлений. Например, душевная борьба и переживания героя фильма «Дневник сельского священника» доходят до сознания зрителя скорее с помощью едва уловимых перемен в выражении его лица, чем четко сформулированных записей в дневнике; здесь все построено на том, что сквозь физическую сущность человека просматриваются его духовные ценности и этические нормы. Жизнь в изображении кинокамерой представляет собой главным образом бесконечный ряд материальных явлений.

Конечно, и романист часто углубляется в сферу физической реальности — описывает лица, вещи, пейзажи и все прочее. Но это лишь часть мира, подвластного роману. Искусство литературного слова способно — и поэтому склонно — непосредственно называть и глубоко исследовать процессы внутренней жизни человека, начиная от

311

его эмоций до идей, от психологических конфликтов до интеллектуальных диспутов. Практически во всех романах наблюдается перевес в сторону душевных переживаний и состояний персонажей. Мир романа представлен главным образом в непрерывности явлений духовной жизни. Иногда в этой непрерывности встречаются компоненты, не поддающиеся переносу на экран из-за отсутствия достаточно выразительных физических соответствий. В отличие от духовного мира священника, их смысл

нельзя передать нюансами выражения лица или чем-либо подобным; в сфере реальности кинокамеры нет ничего такого, что говорило бы о них зрителю. (Конечно, они и на экране могут быть выражены словами, но такое решение неприемлемо, поскольку оно означало бы признание некинематографичной экранизации —.фильма, в котором главенствует речь.) Следовательно, различия между мирами, доступными системе, выразительных средств кино и романа, могут оказаться существеннее их сходных черт.

Переплетение реальности с воспоминаниями. Роман Пруста убедительно доказывает, что жизнь, изображаемая в литературном повествовании, может охватывать области, не поддающиеся воспроизведению средствами кино. В одном месте своего романа «В поисках утраченного времени» автор описывает, как он, проснувшись на рассвете, лежит и вслушивается в проникающие в спальню крики уличных торговцев[14]. До этого момента эпизод словно предназначен для экрана, но дальше Пруст подробно останавливается на стереотипных фразах и интонациях этих людей, потому что они, вызывая в нем воспоминания, напоминают ему григорианский хорал. Всем эпизодом он подводит читателя к сравнению выкриков торговцев на парижских улицах с литургическими диссонансами. Описывая свою жизнь в таком бесконечном переплетении наблюдений и воспоминаний, Пруст создает повествование, непроницаемое для кинокамеры.

В фильме нельзя представить подобные ассоциации и следующий за ними поток размышлений, не прибегая к окольным путям и искусственным приемам; но стоит к ним прибегнуть, как фильм уже не будет кинематографичным. Выразительные средства кино позволяют реально отобразить на экране не внутренний мир в целом, а лишь события, служащие поводом для работы мысли,

312

какими в данном случае являются уличные торговцы, их певучие фразы, доносящиеся сквозь ставни и шторы, и внешняя непроизвольная реакция на них автора. Эти кадры могут подтолкнуть воображение зрителя на определенный путь; но, осмысливая их содержание и подтекст, он вряд ли натолкнется на те самые умозрительные образы, которые рождает роман. Итак, экранизатор оказывается перед дилеммой. Если он покажет на экране кадры уличных торговцев с фонограммой их выкриков, то ему вряд ли удастся органически воплотить в них связанные с ними воспоминания; а если он упорно хочет переключить акцент на воспоминания, то ему придется прибегнуть к некинематографичным приемам, которые неизбежно отодвинут на задний план и изображение улицы и ее шумы. По-видимому, любая попытка передать непрерывность духовного мира романа в реальности кинокамеры неизменно обречена на провал.

Весь этот эпизод показателен для двойственного отношения Пруста к кино. С одной стороны, в его романе постоянно подчеркивается, что незначительные явления физического и психологического порядка — как печенье, которое он макает в чай, особое положение рук или ног, слегка неровная поверхность каменных плит — мгновенно вызывают непроизвольные

воспоминания; все это, разумеется, подходящие объекты для киносъемки потому, что они мелки и материальны. С другой стороны, Пруст, следуя за потоком своих воспоминаний, вскрывает чувства и мысли, уже не имеющие эквивалентов во внешнем мире. Они прочно привязаны к языковым средствам; даже самая искусная киносъемка, может создать лишь дешевый суррогат видений, рождаемых словами. Как современник кинематографа, Пруст во многом приемлет фильмы, но вместе с тем он полностью отвергает их как писатель. Благосклонное отношение к фильмам обостряет его восприимчивость к преходящим явлениям, вроде тех трех деревьев, которые кажутся ему давно знакомыми; но, когда он принимается толковать их как еще не разгаданные признаки прошлого, «взывающие» к нему, чтобы он «взял их с собой, вернул их к жизни»[15], Пруст уходит из мира фильма в сферу, чуждую кинематографу.

Следовательно, роман не является кинематографичной формой литературы. При таком выводе экранизация романа становится проблемой, причем проблемой настолько сложной, что мы не будем рассматривать ее всесторонне.

313

Об экранизации романов

Неравноценность кинематографических качеств. Многие авторы экранизаций мало заботятся о сохранении духа литературного источника. Так, например, в фильме. «Дьявол во плоти» имеются мотивировки и идеи, отсутствующие в романе Раймона Радиге, — что, кстати, вполне может служить причиной того, что он приятно смотрится на экране [16]. Мы сразу отбросим такие вольные варианты и сосредоточим внимание на тех экранизациях, которые относительно верны своему источнику. Конечно, и они не являются буквальным переводом романа на язык кино, но, несмотря на все отклонения от оригинала —в какой-то степени необходимые при его переносе на экран, — такие экранизации все же представляют собой попытку — иногда успешную, а иногда и нет — сохранить в неприкосновенности основное содержание и акценты романа. Рассматривая эти фильмы как экранизации в узком смысле этого слова, мы проанализируем их только односторонне — только в свете того, насколько они отвечают специфике системы выразительных средств кино. Различие в кинематографическом качестве фильмов, экранизирующих романы, обнаруживается при беглом взгляде. Например, «Гроздья гнева» и «Жервеза» — фильмы замечательные, тогда как «Мадам Бовари» Жана Ренуара, «Красное и черное» Клода Отан-Лара или «Моби Дик» Джона Хьюстона вряд ли можно признать подлинными произведениями кино. Заметьте, что все три режиссера несомненно выдающиеся мастера своего дела, имена которых мы видели в заглавных титрах отличных фильмов, и что сценарии для экранизаций романов «Красное и черное» и «Западня» писали одни и те же сценаристы. Значит, маловероятно, чтобы причиной некинематографичности этих фильмов могло быть отсутствие у их авторов чувства кино или профессионализма. Единственно возможное объяснение разного кинематографического качества

таких, например, фильмов, как «Гроздья гнева» и «Мадам Бовари», нужно искать в различиях самих экранизируемых романов.

Содержание романов.

Напомню, что духовно-интеллектуальный мир, в который легко проникают романы, может содержать элементы, не поддающиеся претворе-|

314

нию средствами кино. Однако эти элементы не всегда бывают доминирующими. Правда, многие романы целиком посвящены практически непереводимым аспектам жизни, но достаточно и таких литературных произведений, которые сосредоточены на других ее аспектах. В них обойдены ситуации, события и взаимоотношения, сквозь которые совсем не просматривается физическая реальность, они отображают цепь умственных процессов, поддающихся визуальной интерпретации в ряде материальных явлений. Это означает, что романы первого типа довольно далеки от фильма, тогда как второго — близки ему. Очевидно, эти два типа романов различны и в смысле пригодности для экранизации. Какова же связь между разным содержанием романов и кинематографическим качеством поставленных по ним фильмов? Прежде чем я попытаюсь ответить на этот вопрос, нужно оговорить, что высокое профессиональное мастерство сценаристов и режиссеров рассматриваемых экранизаций не берется под сомнение.

Кинематографичные экранизации.

Естественно, что романы, содержание которых ограничено сферой, доступной выразительным средствам фильма, больше других подходят для экранизации. В случаях переработки таких романов сходство между этим жанром литературы и кинематографом обычно оказывается сильнее различий изображаемых ими миров.

Это подтверждает пример экранизации Джона Форда: «Гроздья гнева»—фильм, являющийся одновременно классическим произведением кино и верным переложением одноименного романа Стейнбека. Объясняя, почему Форд имел возможность придерживаться романа, не изменяя законам кино, Джордж Блюстоун называет ряд причин и среди них такие, как соответствие главных тем этого романа специфике выразительных средств кино, как склонность Стейнбека к характеристике человеческих образов в физическом действии и сопутствующее этому нежелание проникать в их умственный мир, а также обычная для него манера писать без отвлеченных рассуждений, в стиле киносценария [17]. По словам Блюстоуна, в романе «Гроздья гнева» «нет ничего такого, что нельзя было бы претворить в образах физической реальности» [18].

Две из названных им причин нуждаются в уточнении. Во-первых, Стейнбек выводит в своем романе скорее

315

группового, чем индивидуального героя. А по сравнению с возможными переживаниями отдельной личности, переживания коллектива несколько примитивнее и к тому же более визуальны, поскольку они проявляются в поведении группы людей. А разве

человеческая масса не отличный материал для кино? Тем, что Стейнбек делает акцент на обнищании целого коллектива, на их общих страхах и надеждах, он уже идет навстречу кинематографу. Во-вторых, в своем романе он рисует картину бедственного положения разоренных фермеров и тем самым разоблачает и клеймит позорные явления американского общества, что тоже отвечает специфическим возможностям кино. Запечатлевая и исследуя физическую действительность, кино фактически заставляет нас сопоставить эту действительность с нашими обычными представлениями о ней—с теми, что мешают нам видеть ее в истинном свете. По-видимому, значительность кино частично объясняется его разоблачительной силой.

Режиссер фильма «Жервеза» Рене Клеман называет свою экранизацию романа Золя «Западня» «натуралистически документальной» [19]. То же самое можно сказать и о самом романе, этом беллетризированном исследовании проблемы алкоголизма, которое вскрывает его первопричины в условиях социальной среды и иллюстрирует его губительное действие на здоровье и семейную жизнь людей. Как всегда, Золя демонстрирует свои тезисы на собирательных типах, а не сложных индивидуальностях, и, как всегда, он подчеркивает наиболее грубые физические действия и эффекты. Роман этот — находка для экранизаторов. Он настолько изобилует вещами, событиями и человеческими взаимоотношениями, поддающимися фотографированию, что Оранш и Бост в сценарии и Клеман в постановке фильма сумели проникнуть в психологические сферы глубже самого Золя, не отступая при этом от созданного автором материального мира романа. Они помимо других, менее значительных изменений приглушили акценты Золя на разоблачениях социального характера — материале, исключительно подходящем для экрана, — и вместо этого сосредоточили внимание на героических попытках Жервезы устоять перед разлагающим влиянием своей среды[20]. Тем самым они создали героиню, обладающую несколько более глубокими человеческими чувствами, чем выведенная в романе. (Другой вопрос, согласился ли бы на подобную поправку сам Золя.)

316

Однако, несмотря на переключение акцента, экранизация «Жервезы» одновременно — и «чистый» Золя и хороший фильм. То, что специфика выразительных средств кино сочетается в нем с верностью литературному источнику, нужно отнести за счет несокрушимой кинематографичности содержания романа. Главные линии сюжета, как и описания окружающей среды, легко укладываются в масштабный зрительный ряд, а сцены насилия и животного страха — материал тем более кинематографичный. При переводе с языка литературы на язык пластических образов подобные сцены словно обретают свою полную силу — на экране они превосходят оригинал по впечатляемости и даже эстетическому качеству. Только кинокамера способна бесстрастно зафиксировать такое отвратительное зрелище, какое представляет собой Купо, учиняющий разгром в прачечной. При всем этом нельзя недооценивать и превосходную работу режиссера с актерами, очевидную хотя бы в игре малютки Нана. Фильм «Жервеза»

выигрывает еще и оттого, что его действие происходит в том прошлом, воспоминание о котором еще теплится в нашей памяти и которое поэтому особенно подходит для кинематографической трактовки.

Эти два примера могут создать ошибочное представление, будто хорошие экранизации осуществимы только на материале реалистических и натуралистических романов. Это неверно. Фактически пригодность романа для экранизации зависит не столько от того, что он посвящен исключительно материальному миру, сколько от общей ориентации на содержание, не выходящее из сферы психофизических совпадений. В явно реалистическом романе внешние явления могут быть подчинены таким идеям и мотивам, которые не поддаются отображению на экране. Верно и обратное — одно то, что роман охватывает внутреннюю жизнь героев, не определяет его непригодности для экранизации.

«Дневник сельского священника» Робера Брессона, поставленный по одноименному роману Жоржа Бернаноса, наглядно доказывает возможность перевода некоторых проявлений религиозной одухотворенности на язык кино. Фильм доказывает и нечто другое, а именно — что такие состояния ума не переводимы полностью. Правда, на постоянно присутствующем б кадре лице священник — наиважнейшем и наиболее кинематографичном элементе фильма — отражается возвышенный характер

317

его мыслей, но оно неспособно передать их точное содержание. Воззрения, искусы и стремления священника, составляющие raison d’etre * самого романа, не имеют эквивалентов в его внешнем облике. И чтобы, несмотря на это, зритель понимал переживания героя фильма, Брессону приходится время от времени показывать записи в дневнике, которому священник поверяет свои мысли и чувства, — то есть использовать вставные кадры, напоминающие немые фильмы, перегруженные пояснительными надписями. Их назойливое появление на экране свидетельствует о непереводимости каких-то частей романа на язык изображений, что подводит нас к рассмотрению вопроса о некинематографичных экранизациях.

Некинематографичные экранизации.

Когда экранизации одаренных и опытных кинематографистов, чувствующих специфику кино, созданные с явным намерением возможно точнее передать содержание литературного источника, некинематографичны, то они, как правило, поставлены по романам, мир которых неподвластен кинематографу, вроде произведений Пруста. Это бесспорно. Вопрос скорее, в том, каким образом авторы подобных экранизаций преодолевают стоящие перед ними трудности. Похоже, что ситуация, в которой они оказываются, заставляет их идти по одному и тому же пути. В большинстве случаев все они находят решение своей трудной задачи в экранизации театрального типа.

Фильм «Мадам Бовари», поставленный Жаном Ренуаром, может быть весьма убедительным примером этой тенденции, поскольку в своем романе Флобер не только уделяет много места серым будням

провинциальной жизни, но и весьма внимателен к физическим деталям. К тому же все явления окружающего мира, описанные в нем в восприятии Эммы, помогают раскрытию ее внутренней жизни. Так что на первый взгляд может показаться, что режиссер, следуя реалистическим описаниям Флобера, может сравнительно легко воспроизвести обширный материальный мир романа в кинокадрах и выразить в них основное содержание литературного источника. (Не может быть серьезным препятствием для претворения мира романа в экранных образах даже то обстоятельство, что различные внешние события представлены в романе не как хронологически последовательные факты, а, скорее,

• *Смысл* (франц.).— Прим. пер

318

В виде проекции этих событий, охарактеризованных И взаимосвязанных в свете субъективных реакций Эммы.) Однако впечатление это обманчиво. Флобер, в отличие от Стейнбека и Золя, отмечает кульминационные моменты своих романов событиями психологического порядка, смысл которых нельзя передать никакими сочетаниями физических явлений.

Его описания окружающей обстановки вкраплены в повествование, откровенно подчиненное цели раскрытия «бесформенной трагедии»[2"] существования Эммы — одолевающей ее скуки, ее тщетных стремлений к счастью, ее разочарований и неотвратимой обреченности. Роман этот, в сущности, рассказывает историю ее души. Как пишет Эрих Ауэрбах, «даже если Флобер... часто и подолгу останавливается на незначительных событиях и обстоятельствах повседневной жизни, мало способствующих развитию действия, несмотря на это, на протяжении всего романа «Мадам Бовари» ощущается... неуклонное, .медленное, хронологически последовательное приближение сначала к частичному кризису и, наконец, к заключительной катастрофе—приближение, которое доминирует над планом произведения в целом»[22]. Как же материализуются эти доминирующие линии развития романа? Они переданы сюжетом в его целом, который наряду со множеством подробностей о среде, окружающей Эмму, изобилует яркими словесными образами и наблюдениями, неотрывными от языка, такими же далекими от реальности кинокамеры, как упоминание о григорианских хоралах в романе Пруста.

Вот в чем причина некинематографичности «Мадам Бовари» в постановке Ренуара. Не вызывает сомнений, что режиссер приложил все усилия к тому, чтобы по возможности точно передать в фильме характерное для романа «медленное, хронологически последовательное приближение» к процессам, ведущим Эмму к самоубийству. Но эти процессы образуют мир, не поддающийся переводу в кинематографичное повествование. Ренуар не может целиком перенести его на экран. Из содержания романа в целом он может взять только его костяк — то есть голую фабулу. Роман построен так, что само намерение вскрыть его сущность вынуждает режиссера сосредоточить все свое внимание и интерес на пронизывающей роман интриге. При этом он должен изолировать ее от «лучших побегов» жизни, с которыми она тесно переплетена в романе, и организовать

319

ее соответственно целенаправленному развитию основной сюжетной линии. В результате неизбежна экранизация со всеми признаками театральности.

Фильм Ренуара состоит из ряда действий и эпизодов, совершенно лишенных связи. Между ними остаются провалы, и к тому же с точки зрения кино они большей частью представляют собой чрезвычайно сложные единицы. Дело в том, что они были отобраны из всего романа с намерением воссоздать с их помощью не

поддающуюся экранизации трагедию жизни Эммы. Поэтому если они образуют некую последовательность, то она, конечно, не носит материального характера. Они содержат смысловые схемы, чуждые выразительным средствам фильма.
Конечно, Ренуар, как мастер режиссуры, не был бы верен себе, если бы он не пытался предоставить окружающей среде ту же роль, какую она играет в романе. Он включает в фильм съемки сельскохозяйственной ярмарки, постоянно возвращается к теме проселочной дороги;
не забывает он ни уличного певца, ни свиданий героев романа в театре и в церкви. Однако, перенесенные из книги на экран, эти места и мелкие события меняют, свою функцию. В романе они полностью интегрированы в эпическом потоке целого, а в экранизации они служа либо для заполнения провалов между элементами сюжета, либо для подкрепления его смысловых схем. Примером первой альтернативы могут быть сцены ярмарки, которые воспринимаются только как оживленный фон действия; а вторая осуществлена в повторяющихся кадрах дороги, которая, превратившись в сюжетный мотив, теряет свой реальный характер. Интрига, абстрагированная от романа, господствует на всем протяжении фильма и лишает его жизненности.

Примерно то же самое можно сказать об экранизациях романов «Большие ожидания», «Наследница», «Красное и черное» и т. д. Последняя представляет собой откровенно театральный фильм, в котором господство речи заходит настолько далеко, что даже мысли героя выражены словами. В своей резкой критике этого фильма Габриель Марсель указывает на все вредные последствия экранизаций любого литературного произведения, мир которого выходит за пределы достижимого кинокамерой. Он пишет, что «Красное и черное» Стендаля «как раз тот тип... романа, который не следовало бы переносить на экран». Почему же? Потому что вся ценность характеристики образа Жюльена Сореля –

320

героя романа — составляет его «своеобразная внутренняя жизнь, лишь в очень малой части поддающаяся отчетливому внешнему выявлению; я бы даже сказал, что она (эта ценность) заключается в расхождении между внешним и реальным обликом Сореля. Романист вполне имеет возможность раскрыть нам эту реальность, тогда как кинорежиссер должен характеризовать героя, не отступая от его внешних проявлений. Поэтому, чтобы воплотить внутренний мир Жюльена Сореля в понятной, хотя и неизбежно схематичной форме, ему приходится пользоваться текстом — то есть идти в какой-то мере обходным путем... В результате содержание шедевра Стендаля ужасающе обеднено, и то, что составляет основной интерес книги, фактически не сохранено в фильме»[23].

Глава 14 Сюжеты: найденный и эпизодный

Короткий рассказ может быть, как и роман, посвящен аспектам внутренней жизни, не поддающимся экранизации. Нет такого литературного жанра, который был бы подлинно кинематографичным. Но возможность существования кинематографичных форм сюжета помимо традиционных жанров литературы, конечно, не исключается.

Заметьте, однако, что о сюжетах такого типа можно лишь изредка найти упоминание в киноведческой литературе; они фактически даже не имеют своего названия, которое отличало бы их от некинематографичных. Дает ли это достаточно оснований для вывода, что таких сюжетов действительно не бывает? Ни в коем случае. Отсутствие интереса к ним, скорее, свидетельствует о широко распространенной и глубоко укоренившейся предвзятости критиков. Большинство из них подходят к оценке кино с позиций искусства в его традиционном понимании, и поэтому они не предпринимают серьезных попыток обнаружить кинематографичные формы сюжета и дать им определение. А не лучше ли исходить из совершенно разумного предположения, что таковые все же существуют? В настоящей главе мы попытаемся вытащить на свет божий

322

эти пребывающие в незаслуженной безвестности сюжетные формы. Очевидно, что они должны быть определены с точки зрения специфики кино. И по самому своему характеру такие сюжеты должны не только допускать, чтобы на экране была представлена реальность кинокамеры, но даже побуждать к этому режиссера фильма.

Найденный сюжет

Определения. Термин «найденный сюжет» охватывает все истории, найденные в материале подлинной физической реальности. Если смотреть на водную поверхность реки или озера достаточно долго, то можно увидеть на ней определенные водяные рисунки; их образует не то легкий ветер, не то течение. Найденные сюжеты подобны этим рисункам. Скорее обнаруженные, чем придуманные, они наиболее близки фильмам документального направления;

эта форма лучше других отвечает потребности в сюжете, которая «зарождается вновь в самой утробе неигрового кино».

Как органическая частица сырого материала, в котором дремлет, ожидая своего раскрытия, такой сюжет, он не может превратиться в самостоятельное целое — и, следовательно, является почти прямой противоположностью сюжета театрального типа. И, наконец, родство с документальным кино обусловливает его склонность к отоб-ражению событий, типичных для нашего окружающего мира.

Пожалуй, наиболее ранним примером игрового фильма с сюжетом этого типа был «Политый поливальщик» Люмьера, действие которого — блестящее созвездие комичных случайностей — словно подсмотрено в неинсценированной повседневной жизни.

Найденные сюжеты различаются по степени компактности или отчетливости. Их можно расположить по шкале, начиная с зачаточной сюжетной схемы и кончая достаточно четко

обрисованным сюжетным повествованием, часто даже насыщенным драматическим действием. «Слегка намеченный сюжет» Флаэрти окажется где-то посередине этой шкалы.

Типы. Зачаточные схемы. Многие документальные фильмы содержат найденные сюжеты в их зачаточном виде — едва вырисовывающиеся в массе впечатлений окружающей действительности. Так, в фильме Арне Суксдор-

323

фа «Люди в большом городе» — киносимфонии Стокгольма—в потоке уличной жизни, изображенном в документальной манере, определяются три такие почти сюжетные схемы. Первая: молодой человек, укрывшись от дождя в подъезде дома, оказывается рядом с девушкой, и, когда дождь кончается, он следует за ней. Вторая: школьники во время моления в церкви, оробевшие из-за звуков органа и святости места, тайком от окружающих ищут камешек, который один из них, как ему кажется, обронил на пол. Третья: рыбак выкладывает свой скромный улов на берегу реки и принимается за другие дела: вдруг он видит, что морские чайки, воспользовавшись его ротозейством, улетают, унося с собой его рыбу. Эти «очаровательнейшие сюжеты новостей недели», как назвал бы их журнал «Нью-Иоркер» (но ведь то, что плохо для литературы, часто хорошо для кино), выражены как раз настолько четко, что обладают общечеловеческим интересом, способным оживить соседствующие с ними чисто документальные кадры; и в то же время они достаточно малозначительны и схематичны, чтобы вновь раствориться в общей картине жизни города, из которой они случайно выкристаллизовались. Другой вопрос, нравится ли их недосказанность зрителю; может быть, он чувствует себя обманутым намеками и обещаниями, неизменно; остающимися непретворенными.

«Слегка намеченный сюжет» Флаэрти. Этот термин предложил Пол Рота, писавший о Флаэрти, что «он предпочитает вводить слегка намеченный сюжет, в основе которого не вымышленное событие или вставные игровые сцены, а повседневная жизнь туземцев»[1]. Слова Рота подкрепляет высказывание самого Флаэрти, дающее ключ к пониманию его творчества. «Сюжет должен выходить из жизни народа, а не из действий отдельных личностей»[2],—пишет Флаэрти. Ему, пожалуй, следовало добавить: из жизни примитивного народа, чтобы уточнить формулу, являющуюся основой его фильмов. Такая формула была близка его чувствам и воззрениям. Помимо того что она позволяла ему удовлетворять свои исследо-ваюльские склонности, она коренилась в его приверженности Руссо, видевшему в примитивных культурах последние остатки неразвращенного человечества. Этим объясняется неизменное желание Флаэрти показать в своих фильмах «былое величие и нравы этих людей, пока еще существует такая возможность»[3].

324

Флаэрти называли романтиком и упрекали в эскапизме за то, что он игнорировал темы современной действительности с ее насущными

нуждами[4]. Конечно же, он был в каком-то смысле певцом отсталости, но это не умаляет значительности его фильмов. Несмотря на присущий им романтизм, они являются кинематографическими документами высочайшего порядка. Вот в чем главная ценность фильмов Флаэрти. Однако здесь нас интересует только его представление о кинематографичном сюжете, сформулированное в его программном высказывании, приведенном в предыдущем абзаце. В подтексте этого высказывания читаются четыре важные мысли.

Первая. Судя по тому, что Флаэрти сразу же затрагивает вопрос сюжета, он, по-видимому, безоговорочно признает его желательность в документальном фильме. Это подтверждает и собственное творчество Флаэрти; практически у него нет такого фильма, в котором не было бы эпизодов, построенных в манере проникновенного рассказа. Больше того, тенденция к уточнению сюжетных схем усиливалась с каждым следующим фильмом Флаэрти. Если в «Нануке с Севера» он еще ограничивался тщательно продуманным, связным и сочувственным отображением жизни эскимосов, то в «Луизианской истории» повествование о том, как мальчик из семьи французских поселенцев реагирует на нефтяную вышку, он уже излагает средствами, почти что выходящими за рамки его творческого метода; еще один шаг в том же направлении превратил бы этот документальный фильм в откровенно игровой.

Вторая. «Сюжет должен выходить из жизни народа», — говорит Флаэрти, очевидно, имея в виду народы примитивной культуры. А для примитивной жизни, протекающей в естественной среде, характерна выразительность жеста и мимики людей, как и событий, связанных с природой; иначе говоря, эта жизнь обладает одним весьма ценным для кино качеством — она фотографична. Следовательно, если толковать тезис Флаэрти более широко, **то** речь идет о сюжетах, охватывающих человеческую жизнь в ее значимом проявлении в мире физической реальности. Тогда получается, что сюжет может «выходить» не только из жизни примитивных народов, но и из людской толпы, уличной сцены и всего прочего.

Третья. Флаэрти утверждает, что источником сюжета не должны быть действия индивидов. Он придавал этому чрезвычайно большое значение, о чем свидетельствует и такой факт его биографии. В быту Флаэрти славился

как «один из талантливейших рассказчиков нашего времени»[5]. Однако он никогда не демонстрировал свой блистательный дар на экране. Его нежелание поддаться этому соблазну — а соблазн, вероятно, был — совершенно необъяснимо, если не предположить, что, по мнению Флаэрти, действия отдельных личностей не отвечают духу кино. Он избегал полноценного сюжета, который по традиции строится на образах отдельных индивидуумов. Как кинорежиссер, он, несомненно, ощущал потребность в фабуле, но, по-видимому, боялся, что досконально разработанные, закругленные сюжеты, обычно обладающие очень четким смысловым рисунком, не позволят камере сказать свое собственное слово. Вот почему он предпочитал «слегка намеченный сюжет», **не** переступающий границ типического.

Четвертая. Намеренно употребляя в своем высказывании слово «выходить», Флаэрти, вероятно, хотел подчеркнуть, что сюжет нужно непременно извлекать из сырого материала действительности, а не подчинять этот материал требованиям заранее готового сюжета. По его словам, «в каждом народе есть зернышко величия, и дело кинематографиста... найти тот единственный случай или даже одно-единственное движение, в которых это величие проявляется»[6]. Для осуществления своего намерения «выявить значительный человеческий сюжет изнутри»[7] Флаэрти нужен был «инкубационный период», в течение которого он жил среди будущих героев своего фильма, изучая местный образ жизни[8]. И он настолько не хотел, чтобы заранее разработанный сюжет мешал такому эмпирическому отбору материала и его исследованию с помощью кинокамеры, что работал над фильмом, пользуясь только сценарным планом, который можно было изменять в процессе съемок.. Этот метод, видимо, подсказывает режиссерам сама природа кино: во всяком случае, импровизация в непосредственном контакте с материалом съемки характерна не только для творчества Флаэрти. Свободно импровизировал на съемках своего фильма «Рождение нации» и Д.-У. Гриффит. Кстати, Льюис Джэкобс, из книги которого я привожу эти факты, добавляет, что уверенность Гриффита в безошибочности собственной интуиции послужила также причиной множества несообразностей, встречающихся в его фильмах[9]. Росселлини снимал фильмы «Рим — открытый город», «Пайза» и «Германия, год нулевой», пользуясь лишь наброском сюжета, .и каждую сцену разрабатывал на съе-

мочной площадке[10]. Предпочитает не стеснять себя готовым сценарием и Феллини: «Если я буду знать все с самого начала, я потеряю интерес к работе. Поэтому, начиная фильм, я еще не уверен ни в выборе места съемок, ни в подборе актеров. Для меня снимать фильм — это все равно, что отправляться в путешествие. А ведь во время путешествия интереснее всего находить что-то новое"*. А разве не изменил свои планы Эйзенштейн, увидев одесскую лестницу?

В словесном изложении «слегка намеченный сюжет» Флаэрти был бы чем-то вроде объяснительной записки, граничащей с поэзией. Как неизбежный результат его варианта решения проблемы сюжета, такой фильм не увлекает зрителя настолько, насколько мог бы увлечь игровой с более выраженной фабулой. Поскольку Флаэрти обходит тему индивида, индивид может не поддаться очарованию его фильмов.

Драматизированная действительность.

Ограничения кинофильмов, посвященных нашей окружающей действительности, уже давно вызывают у документалистов желание нарушать границы, которые уважал Флаэрти. Рота, еще в тридцатые годы выступавший за то, чтобы документальное кино «охватывало индивидов», через двадцать с лишним лет пишет, что, по его мнению, «так называемый игровой фильм и подлинно документальный все больше и больше приближаются друг к другу в смысле

социальной значительности и эстетической ценности»[12]. Независимо от того, произойдет ли когда-нибудь их окончательное слияние, уже сейчас имеется немало фильмов, поставленных в манере документального кино, с сюжетами, выраженными гораздо яснее «слегка намеченного». Конечно, сюжеты эти все еще исходят из материала реальной действительности и освещают типичные для нее события, но вместе с тем они почти так же компактны и отчетливы, как и многие вымышленные. К фильмам этого типа вполне можно отнести «Броненосец «Потемкин», «Мать» и другие русские-

* Джеймс Эйджи в одной из статей сборника «Agee on film» (стр. 401) приводит следующие слова режиссера Джона Хьюстона:
«У меня есть свое представление о том, что должно происходить-в данной сцене, но я не рассказываю его актерам. Вместо этого я . велю им сразу играть ее. Бывает, что они делают сцену лучше, чем я думал. Иногда у них случайно получается что-то удачное и правдивое. Я хватаюсь за такую случайность».

фильмы о революции; в связи с ними вспоминается и «Северное море» Кавальканти — одна из первых документальных картин английского кино, созданная с попыткой драматизировать реальные факты. В подобных фильмах художественное творчество совмещается или даже соперничает с присущей самой теме документальностью; придуманные добавочные детали обычно восполняют фактические события и усиливают их впечатляемость. Очевидно, что фильмы типа «Северное море», «Фарребик» и «Вместе» принадлежат к пограничной зоне, отделяющей документальное кино от игрового, в частности от его эпизодного варианта.

Вот в чем трудность классификации подобных фильмов. «Где начинается вымысел в диалоге и действии «Северного моря»?» — спрашивает Роджер Мэнвелл и тут же задает второй вопрос: «Где начинается документальность в «Гроздьях гнева»?..»[13].

Если в драматизированных документальных фильмах воплощен найденный сюжет — словно все время растворяющийся в той среде, из которой он выкристаллизовывается, — то их, конечно, нужно отнести к документальному кино. Именно так подошел Рота к фильму «Северное море», классифицируя его как документальный фильм, находящийся «на грани того, чтобы стать игровым»[14]. «Фаррребик» Жоржа Рукье — фильм о годичном цикле жизни семьи французского фермера, в котором множество кадров самой фермы и пейзажей, отображающих смену времен года, — относится к той же категории. Интерпретация материала фильма весьма объективна, а придуманные мелкие события скорее подкрепляют, чем нарушают «уважение к невидоизмененной реальности»[15].

В противном случае — то есть когда в фильмах пограничного типа найденный сюжет настолько плотен, что он грозит подавить их неигровой характер и преимущественный интерес к фактам действительности, — мы относим эти фильмы к категории игровых, находящихся на грани того, чтобы стать документальными.

Образцом подобного фильма можно считать «На Бауэри» Лайонела Рогозина — превосходный киноочерк об одной из улиц Нью-Йорка неподалеку от центра города, где расположены ночлежные дома,

возле которых проводят свои дни, слоняясь без дела, вконец опустившиеся люди. Когда смотришь этот фильм, создается впечатление, что придуманная автором история центрального персонажа лишь привязана *к* окружающей среде, вместо того чтобы быть ее неотъем-

лемым элементом; вымысел, положенный в основу фильма, притягивает, словно магнит, репортажный материал, организуемый соответствующим образом.

Исторические события драматизированы и в русских фильмах о революции с той разницей, что в них диалектика марксизма подменяет фабулу как таковую.

«Finis Terrae» *.

Все попытки совместить игровой фильм с документальным связаны с трудностями, которые не стояли перед Флаэрти. Свой сюжет он находил — или ему казалось, что находил,—в процессе того, как он с камерой в руках изучал образ жизни людей, среди которых жил, поэтому его документальные съемки и «слегка намеченный сюжет» были нераздельны с самого начала. Достичь подобной нераздельности в случаях, когда такой сюжет уступает место построенному на действиях отдельных людей или на идеологической основе, весьма нелегко. Эти трудности очевидны на ярком примере неудачи Жана Эпштейна с фильмом «**Finis Terrae**», в котором он попытался совместить зрелый документальный очерк о бретонских рыбаках со столь же зрелым игровым сюжетом, найденным в жизненной реальности Бретани—«найденным» хотя бы в том смысле, что он заимствован из статьи в газете.

Сюжет этот строится вокруг спасательной операции: молодой рыбак, находясь со своими тремя компаньонами на отдаленном островке, получает травму, от которой он погиб бы, если бы старый сельский врач не поспешил к нему на помощь, не побоявшись штормовой погоды; в кадрах документальной части фильма сняты каменистый остров, жители бретонской деревни, маяк, океан. Но, несмотря на то, что документальное и игровое кино диктуют совершенно различную трактовку материала—ведь сюжетное действие должно поглощать сырой материал, тогда как документальное кино призвано показывать и раскрывать его,—режиссер Жан Эпштейн старается нивелировать эту разницу стилей, явно не желая жертвовать ни одним из специфических достоинств каждого. Он всячески расцвечивает свой рассказ, но в то же время не уклоняется и от весьма сложных съемок в документальной манере. Таким путем ему, конечно, не удается заделать брешь между обеими формами повествования. В целом фильм «**Finis Terrae**» по-

* Конец земли ***(латин.).— Прим.*** *пер.*

лучился отнюдь не сплавом документации и вымысла, а, скорее, довольно неудачной смесью того и другого. Поэтому он особенно показателен для трудностей, с которыми сталкиваются кинорежиссеры, пытающиеся вплести плотные нити найденного сюжета в неигровую ткань документальных съемок. Требуется огромный художнический такт, чтобы соединить в единое целое

монтажные куски двух разных стилей, из которых непременно состоит художественно-документальный фильм.

Что такое решение все же возможно, доказывает хотя бы фильм Лоренца Маззетти «Вместе», посвященный истории двух глухонемых лондонских докеров. Длинные пассажи, показывающие их унылое будничное существование, перемежаются сценами, решенными в манере игрового кино. Когда один из докеров забывается в любовных грезах, дело кончается тем, что ребятишки ради забавы сталкивают его, словно игрушку, в Темзу; и он молча тонет, не замеченный командой стоящей поблизости баржи. Благодаря удачному выбору сюжетных мотивов, которые все без исключения подсказаны темой немоты главных персонажей фильма, в нем почти сбалансированы драма и репортаж. Абсолютному стилистическому единству зрительного ряда мешает лишь расхождение в трактовке элемента времени между игровыми и документальными частями фильма. В документальных съемках излишне подчеркнута склонность обоих докеров «уходить в себя». В результате повторные кадры, показывающие их в таком состоянии, придают действию временную неопределенность, резко контрастирующую с четко обозначенным временем игровых сцен.

Эпизодный сюжет

Определения. В словаре Уэбстера понятие «эпизод» толкуется как «ряд событий, обладающих отчетливостью и самостоятельным значением в каком-то более длинном ряде событий, например, в чьей-то жизни, в истории, в творчестве». В соответствии с таким пониманием слова «эпизод» мы будет обозначать этим термином сюжеты. общим признаком которых является то, что они возникают и вновь исчезают в потоке жизни в том виде, в каком его отображает кинокамера. Неразрывная связь с реальностью кинокамеры определяет кинематографичность такого сюжета. Это означает, что в противном случае — то есть тогда, когда главное внимание эпизодного фильма

330

направлено не на саму жизнь, а на некие не поддающиеся экранизации внутренние конфликты или отвлеченные идеи,— его эстетическая ценность проблематична. Некинематографичное содержание такого фильма способно затмить кинематографичность его формы. Таков, например, эпизодный фильм «Скованные цепью», повествующий о побеге из каторжной тюрьмы одного из южных штатов Америки двух скованных одной цепью заключенных — негра и белого. Мы становимся свидетелями их отчаянных, но тщетных усилий добраться до безопасного места и, в конце концов, их поимки.

Это событие жизни героев фильма показано с явным намерением довести до сознания зрителя перемены, происходящие в психологии обоих заключенных во время побега: белый начинает видеть в негре человека, достойного его дружбы, а негр, отбрасывая подозрительность, платит за дружбу доверием. Нетрудно доказать, что в данном случае идея фильма не идет от изображенной в нем реальности, а, напротив, управляет ею; сдвиги, происходящие в

душевном мире двух беглецов, предрешены замыслом, который заранее определяет и порядок и смысл кадров. Поэтому фильм воспринимается как притча о человеческом достоинстве, как проповедь, осуждающая зло расовых предрассудков. По той же причине его сюжет уже не создает впечатления ряда событий в общем потоке жизни, а превращается в назидательную театральную пьесу, реализм которой выглядит подделкой под жизнь.

В пограничной зоне между эпизодными и документально-игровыми фильмами градации настолько неуловимы, что нет смысла стремиться к тому, чтобы определить тип их построения с абсолютной точностью. Любой документальный фильм с найденным сюжетом вроде таких картин, как «Северное море» или «Вместе», может быть отнесен и к категории эпизодных фильмов; а многие игровые картины явно эпизодного характера — как, например, «Люди в воскресенье», «Тихий», «Маленький беглец», «Рим— открытый город» и т.д. носят отчетливый отпечаток документальности. Несмотря на-то, что эти два типа фильмов во многом сходны, они все же различаются в двух отношениях. Во-первых, в отличие от найденного сюжета, фабула эпизодного фильма может быть вымышленной, что очевидно на примере «Короткой встречи», «Кавалькады», а также римской новеллы из фильма «Пайза» и им подобных. И в старых фильмах французского «авангарда», как «Лихорадка», «На рейде»

и «Менильмонтан», показаны вымышленные события, вставленные в опоэтизированную действительность; можно вспомнить и остроумные эпизоды немых комедий — эту неразбериху, происходящую в мире, где все идет шиворот-навыворот, в мире, совсем не похожем на документальную реальность. Во-вторых, в отличие от найденного | сюжета, эпизодный ни в коей мере не должен отображать * события и ситуации, типические для жизни той среды, & которой он представлен. К эпизодным относятся и фантастические истории фильма «В глуши ночи» (1946), а также эпизоды с женщиной-водолазом из фильма «Снова» и со старым танцором в маске юноши из фильм" «Удовольствие».

Типы. Эпизодные фильмы могут состоять либо из одно единицы— то есть из эпизода, не поддающегося дальнейшему делению вроде монады и клетки, — либо из нескольких таких единиц. Первая возможность реализуется не часто, потому что эпизодная единица пригодна скорее для постановки короткометражного, чем полнометражного фильма. «Красный шар» — довольно слабый среднеметражный фильм-сказка о том, как волшебный надувной шарик сдружился с парижским мальчишкой, — является одним из немногих исключений. Однако кинопродюсеры нашли удачное применение для этой интересной и вполне кинематографичной формы сюжета в фильмах типа сборников, составленных из нескольких .коротких эпизодных единиц под одним общим названием. В виде сборников сделаны и только что упомянутые фильмы «Удовольствие» и «Снова», в которых несколько само-стоятельных эпизодов механически уложены в один «пакет». Правда, все они поставлены по рассказам Мопассана в первом фильме и

Моэма во втором, но это не придает ни тому, ни другому «пакету» ничего похожего на единство. И в том и в другом случае создается впечатление не целого фильма, а, скорее, случайного набора отдельных «короткометражек». (Кстати, тот факт, что во многих эпизодных единицах экранизированы короткий рассказы, не должен поколебать нашего мнения о кинематографической нейтральности этого жанра литературы.)

Вторая возможность предусматривает построение эпизодного фильма из последовательного ряда единиц. Это могут быть относительно самостоятельные единицы, нанизанные, словно бусины, на одну нитку таким образом, что между ними устанавливается некоторая логическая

332

взаимосвязь. А могут быть и единицы, которые теряют свою самостоятельность часто настолько, что их почти невозможно различить, они становятся частицами единого сюжетного действия.

Единицы взаимосвязаны.

Иногда минимальное .единство (в его пространственном измерении) достигается в фильме тем, что действие разных сюжетов происходит в одном и том же месте. В фильмах «Золото Неаполя» и «Вилла Боргезе» хрупкую связь между отдельными эпизодными единицами создает genius loci *— улицы Неаполя и соответственно парка в Риме. Таким же общим знаменателем может быть и единый период времени. Например, все шесть эпизодов фильма «Пайза» представлены на общем для них фоне войны, а это широкий и весьма кинематографичный ориентир.

Связующим звеном может быть и подобие сюжета. Так, например, узкое назначение сюжетов немых комедий сводится к установлению некоторой взаимосвязи между гэгами или элементарными единицами гэгов. Важно лишь, чтобы эти единицы следовали друг за другом непрерывно. Они, конечно, могут складываться в некую полусвязную интригу, но она никогда не бывает настолько значимой, чтобы затмить смысл своих составных частиц. Несмотря на то, что «Золотая лихорадка» и «Огни большого города» выходят за рамки жанра немой комедии, их кульминационными моментами все же остаются такие незабываемые сцены, как танец вилок, или недостойное поведение проглоченного свистка — то есть сгустки гэгов, настолько мало зависимые по своему содержанию и эффекту от фабульного действия, в ходе которого они демонстрируются, что их вполне можно изолировать, отчего они не станут менее понятными и ни в коей мере не утратят ни своего остроумного, ни пикантного характера. В остальном комические фильмы строятся на абсурде; все, происходящее на экране, идет наперекор здравому смыслу, которого и не следует искать, поскольку таковой не предполагается.

Когда сюжет используется для скрепления эпизодных единиц, немедленно возникает тенденция к расширению его диапазона. Существуют фильмы, отмечающие переход от совокупности раздельных единиц к связному целому. Если в фильме «Каникулы господина Юло» — этом пора-

* Дух места *(латин.).— Прим. пер.*

333

зительно позднем отпрыске немой комедии—нет настоящего сюжета, то в нем все же есть целенаправленная идея, объединяющая пестрое разнообразие его мелких происшествий и якобы экспромтов: все они клеймят унылую пустоту той жизни, которую ведет мелкая буржуазия на отдыхе. По силе воздействия обрамляющий сюжет фильма «В глуши ночи» почти равен тем нескольким эпизодам, которые он связывает. Принадлежит ли к категории переходных фильм «Кавалькада»? Его общий сюжет настолько разросся, что он уже не только скрепляет эпизоды действия, происходящего на войне, в гостиной и на улице, но и определяет их эмоциональное содержание и ход самого действия.
Эпизодные единицы внедрены в сюжет. Фактически фильм «Кавалькада» может быть с равным основанием назван и эпизодным фильмом с интегрированными единицами. Такие комплексные произведения встречаются довольно часто. Некоторые из них — например «Ночи Кабирии» и «Патхер Панчали» — сходны с «Кавалькадой» тем, что в них эпизодные единицы сохраняют некоторую раздельность и в то же время устанавливают вполне слаженную последовательность событий. В других фильмах, как, например, «Похитители велосипедов», «Короткая встреча» и «Правила игры», эти единицы сливаются в одно целое настолько, что каждый построенный из них фильм воспринимается как почти единый эпизод. Само структурное различие фильмов такого типа не имеет большого значения. Важно лишь 10, что их единицы органически внедрены в открытое повествование — открытое в том смысле, что оно целиком соотносится с потоком окружающей жизни. Острое ощущение этого потока присуще фильмам итальянского неореализма. По мнению Росселлини, Де Сики и Феллини, наши чувства затрагивает главным образом та жизнь, которую способна раскрыть только кинокамера. Из фильма в фильм они исследуют какие-то значительные аспекты этой жизни. .

Структура. Проницаемость.

Эпизод тем больше соответствует этому понятию, чем больше в него проникает поток жизни, в котором он возник. Следовательно, кинематографическое качество эпизода колеблется в прямой зависимости от его проницаемости: чем выше проницаемость, тем кинематографичнее эпизод. Например фильм «Короткая встреча» кинематографически полноце-

334

нен уже по одному тому, что в нем имеется много ориентиров мира физической реальности, в которой заложены корни его сюжета,— ориентиров, позволяющих нам определить этот фильм как эпизодный. К тому же кинематографична благодаря насыщенности движением и сама врывающаяся в него жизнь. Фильм «Короткая встреча», пишет французский критик Альбер Лаффе, «практически ограничен двумя, тремя местами действия, не больше... Но это

«открытые» места; в них циркулируют люди — вы все время сознаете, что вместо одних могут в любой момент появиться другие. Эти места привлекают оттого, что они проникнуты движением людей и поездов» [16].

Вокзалы принадлежат к миру «улицы», к той области реальной действительности, где ярче всего проявляется жизнь в ее преходящих формах. Вот почему эпизодные фильмы обычно привязаны к местам, в которых фон действия непрестанно меняется. В «Лихорадке» наше внимание часто привлекают посетители бара; в «Аталанте» река — как один из вариантов улицы — поистине присутствует повсюду; в «Нападении» дыхание жизни исходит от повторяющихся кадров безлюдных улиц и обшарпанных домов. А великие произведения итальянского кино? Начиная с фильмов «Рим — открытый город», «Похитители велосипедов» и до «Дороги» все они буквально погружены в мир улицы; эти фильмы не только начинаются и кончаются в этом мире, он просматривается и на всем протяжении их действия. Феллини как-то признался интервьюеру в своем пристрастии к ночному пейзажу и одиночеству пустынных улиц [17]. И действительно, одиночество, переживаемое человеком на улице, независимо от того, пуста она или многолюдна, является одной из главных тем Феллини [18].

Для проницаемости требуется разомкнутая композиция. Судя по фильмам «Правила игры» и «Великая иллюзия», именно такой композиции настойчиво придерживается Ренуар, что тем более примечательно, поскольку форма сюжетов этих фильмов, вопреки их эпизодному содержанию, приближается к типу замкнутой вымышленной истории. Создается такое впечатление, будто в процессе изложения сюжета Ренуара все время влечет в сторону от него; он, словно по рассеянности, все время допускает, чтобы в фильм проскальзывали побочные случайности и происшествия, смазывающие четкость основных сюжетных ходов. Его неприязнь к прямому построению сюжета отмечалась критикой. Однако, как справед-

ливо заметил Анри Ажель, «консервативные критики, которых удивляет крайне невнимательное и поистине небрежное отношение Ренуара к продвижению фабульного действия своих фильмов... не понимают, что для Ренуара движется и меняется все... и что как раз этот процесс... должен быть передан в абсолютно нескованной и неторопливой манере»[19].

Подлинный художник кино представляется мне человеком, который берется рассказать на экране некую историю, но в процессе съемок его настолько одолевает внутреннее желание охватить всю физическую реальность — также ощущение, что без этого ему не удастся изложить данную, да и любую другую историю языком кино, — что он все глубже и глубже забирается в джунгли материальных явлений, где рискует заблудиться и погибнуть, если ему не удастся, ценой огромных усилий, выбраться на большую дорогу, с которой он было свернул. У Ренуара есть черты художника такого типа.

Следовательно, в эпизодном фильме много щелей, сквозь которые в него может проникать жизнь окружающего мира. Тогда возникает вопрос о характере взаимосвязи между элементами эпизодной

единицы, а в комплексном эпизоде между самими единицами. Конечно, они не служат для претворения заранее разработанных сюжетов, иначе между ними не оставалось бы просветов. История, которую они рассказывают, заложена в их последовательной смене. Так что у нас неизбежно создаете впечатление, что они идут до странности нецеленаправленным путем; они как будто дрейфуют, влекомые не понятными течениями. Лишь немногие критики, и в первую голову Анри Ажель, распознали — но отнюдь не одобрили — это качество сюжета, которое перечит милой их сердцу традиционной эстетике. О фильме Феллини «Маменькины сынки» Ажель пишет: «Весь фильм скомпонован из моментов, единственным разумным обосно ванием которых является их сиюминутность: гроза, разражающаяся во время избрания королевы красоты, бильярдная игра, скитания по ночным улицам. Вот факты,. проскальзывающие один в другой, соединяющиеся друг с другом вне какой-либо иной связи, кроме связи непредвиденных обстоятельств... все как будто связано случайна без логики или необходимости»[20]. (Пожалуй, фильм Феллини с их относительно четким разграничением эпизодных единиц могут быть наиболее ярким примеров разомкнутого построения, непременно сопутствующего

проницаемости фильма; правда, приблизительно так же построены и эпизодные фильмы «Пайза», «Умберто Д.» и прекрасный фильм Жана Виго «Аталанта»). К написанному о процессе движения эпизодных единиц и проскальзывании одной единицы в другую Ажель добавляет противопоставление эпизодного фильма, который он называет «хроникой», фильмам, воплощающим трагедийную или философскую тему; в отличие от них, утверждает он, хроника «позволяет нам сохранять свои несовершенные представления (о том, что мы видим)»[21].

А как насчет потока жизни, которому положено проникать в эпизодный сюжет? В рамках такого сюжета этот поток и предполагается и изображается. Предполагается он постольку, поскольку беспорядочная последовательность элементов сюжета заставляет нас представить себе обстоятельства, от которых она зависит и которые непременно возвращают наши мысли к этому потоку. А изображается он постольку, поскольку рассеянная физическая реальность бывает, как правило, включена в сюжетное действие в виде незначительных инцендентов, взятых из его более просторной среды. Такие инциденты могут либо погрузить эпизод в глубины материального мира, либо относиться к случайным течениям, меняющим направление эпизода, а могут и не иметь к нему прямого касательства. В фильмах итальянского неореализма — и, конечно, не только в них — эти случайности нередко так отобраны и включены в фильм, что они функционируют как идеограммы. Вот когда приобретает особый смысл замечание Росселлини о том, что Феллини «одновременно и неточен, и точен»[22],— замечание, которое, пожалуй, в равной мере справедливо и по отношению к Де Сике и к самому Росселлини. Во всяком случае, все эти режиссеры неточны (или кажутся неточными) в том смысле, что они не устанавливают рациональной взаимосвязи между сюжетными элементами или единицами. Они не мыслят себе прямой линии; в их фильмах ничто

как следует не подогнано. Но вместе с тем они как будто владеют «магическим жезлом», указывающим во время их блужданий по лабиринту физического бытия те явления и случаи, которые поражают нас своей необычайной значимостью.
Одинокая лошадь, проходящая в сумерках мимо покинутой Джельсомины, и больной ребенок с глазами испуганного, никогда не покидавшего своей норы зверька («Дорога»); жизнь улицы, проникающая в меблирован-
337
ные комнаты, и панорама фасадов римских домов из окна идущего трамвая («Умберто Д.»); группа священников, беседующих по-немецки под дождем («Похитители велосипедов»); неаполитанский театр марионеток, где негр, солдат американской армии, спьяну принимает кукол за настоящих воинов и ввязывается в их бой («Пайза»),— все эта сцены и образы, найденные в мире, окружающем сюжетное действие как таковое, отобраны с непревзойденной точностью. Выделенные из множества случаев, которыми наполнено это окружение, они, действительно, особенно показательны для него. Они привлекают нас так же настоятельно, как три дерева в романе Пруста.

Глядя на одинокую лошадь, группу священников, представление марионеток, мы чувствуем, что они отчаянно хотят сообщить нам нечто важное. (То же самое можно сказать и о торговце сладостями в фильме «Патхер Панчали» и о кадрах многолюдного района парижского рынка в немом фильме «Любовь Жанны Ней» — эпизодного потому, что Г.-В. Пабст был тогда приверженцем реализма кинокамеры.) Поддается ли то, что они хотят нам сообщить, расшифровке? Любая попытка аллегорического толкования таких идеограмм выхолостила бы их сущность. Они не ребусы, а, скорее, пропозиции. Выхваченные из жизни на ходу, они не только предлагают зрителю проникнут в их скрытый смысл, но, пожалуй, еще упорнее настаивают на том, чтобы он сохранил их в своей памяти как незаменимые зрительные образы, какими они являются.

Опасность замкнутости. Поскольку кинематографичность эпизода зависит от его проницаемости, он неизбежно теряет это качество, когда в него не имеет доступа поток жизни, являющийся его источником. При закрытых порах эпизод становится замкнутым; ничто не мешает ему превратиться в театральную интригу в ее чистом и элементарном виде.

Римская новелла в фильме «Пайза» — несомненно такой же рассказ о войне, как и другие эпизоды этого фильма, но его особый отпечаток сразу бросается в глаза: он весьма надуман и совсем не носит характера отрывистого и нервозного репортажа, отличающего большую часть фильма «Пайза». Пьяный американский солдат, подхваченный проституткой, рассказывает ей о Франческе, девушке, которую он встретил за полгода до этого, когда
338
американская армия входила в Рим и его танк остановился прямо перед ее домом. Следует сцена возврата в прошлое: мы видим, как он входит в этот дом, и становимся свидетелями зарождения красивого и чистого чувства, но солдата вскоре зовут обратно 'в танк и его

чувство не вырастает в настоящую любовь, потому что все его дальнейшие попытки отыскать дом Франчески оказываются тщетными. Об этом он, разочарованный теперь в добродетели итальянских девушек—они, мол, все нестоящие,— рассказывает проститутке. Она говорит, что знает Франческу и дом, где та живет, и уверяет его, что многие девушки сумели 'сохранить свое человеческое достоинство в трудной борьбе за существование. Она просит его на следующий день прийти в дом Франчески, которая будет ждать его там. Солдат засыпает пьяным сном. Уходя, Франческа (а это была она) оставляет поручение, чтобы ему передали записку с ее домашним адресом, как только он проснется. На следующий день она напрасно ожидает его прихода — часы бегут, а его все нет. Мы видим его вместе с другими солдатами около Колизея, когда его часть должна с минуты на минуту покинуть город. Их отправляют воевать дальше.

Однако эта невеселая любовная история в духе Мопассана вовсе не эпизод из военной жизни, за который она выдается. А что же мешает ей быть таковым? Обилие вымысла? Конечно, нет. Вспомните фильм «Короткая встреча», наглядно доказавший, что вымышленная фабула не мешав! ему быть эпизодным по атмосфере. Римская новелла не эпизодна потому, что она не проницаема, а поскольку в ней имитируется подлинно жизненный случай, это тем более режет глаз. Эта часть фильма примечательна тем, что абсолютно эпизодный материал получил в ней антиэпизодное решение. Американский солдат встречает Франческу в сумбурной обстановке освобождения Рима; он теряет ее след; неожиданно снова находит ее; покидает ее, отправляясь обратно на фронт. Эти события, достаточно типические для неустойчивой жизни военного времени, составляют весь римский эпизод, так что на первый взгляд может показаться, будто он насквозь пропитан потоком жизни.

Но на самом деле все происходит наоборот. Вместо того чтобы эти случайные обстоятельства служили иллюстрацией свободного течения жизни, они, по воле автора, должны фигурировать в качестве элементов искусственно осмысленной композиции. Римская история не

столько многозначный поток жизни, сколько замкнутая система: все ее события предусмотрены, ее якобы случайные совпадения — результат хорошо продуманного и искусного отбора. Все происходящее исключает возможность непредвиденности; все специально подобрано для претворения мысли о том, что во время войны ничто хрупкое, человечное и прекрасное не может ни окрепнуть, ни сохраниться.

Что история эта является скорее самостоятельным целым, чем эпизодом с открытыми концами, окончательно подтверждает наше восприятие ее финальной сцены. Мы видим героя в группе других американских солдат около Колизея. Они мокнут под дождем. Он небрежно роняет клочок бумаги с адресом Франчески и затем садится не то в автобус, не то в джип, приехавший за ним и его товарищами. Бумажка плавает в луже. Будь эта история подлинно эпизодной, великолепные последние• кадры заставили бы нас воспринимать его как мыльный пузырь, растворившийся в потоке

грустной жизни, из которой он возник за мгновение до этого. Для эпизода такое растворение—вполне подходящая концовка. Однако на самом деле мы воспринимаем эти кадры не как естественное погружение эпизода в поток окружающей жизни, а как надуманную концовку и кульминационный момент повествования. Римская новелла была явно придумана с целью показать нам, как обстановка войны разлагает человеческие чувства. Вот почему неизбежно, чтобы кадр с плавающим в луже адресом Франчески превращался в наших глазах из реально-жизненного снимка, каким он, в сущности, является, в элементарный символ идеи антигуманности военного времени — идеи, воплощаемой всем сюжетом в целом.

Замкнутостью грешат и многие полудокументальные фильмы. Одной из причин расцвета этого жанра после второй мировой войны было, по всей вероятности, намерение магнатов кинопромышленности выгодно использовать успех военно-документальных и неореалистических фильмов. Раз они нравятся публике, рассуждали они, так - почему бы нам не поставлять ей продукцию в этом роде? Полудокументальными я называю фильмы преимущественно актуально-проблемного характера, в которых наряду с вымыслом присутствует неинсценированная жизнь. Поскольку эти фильмы посвящены темам реальной действительности, им свойственно (или должно быть свойственно) эпизодное построение. Заметьте, что гибридный

340

характер жанра требует сочетания весьма трудно совместимых элементов документального и игрового кино. Среди фильмов, в которых эта трудная задача получила наиболее удачное решение, можно назвать «Бумеранг» режиссера Элиа Казана, добившегося почти невероятно полной слитности эпизодного действия с фактографическим репортажем; фильм этот производит впечатление хроникальной съемки реально-жизненных событий, которые сами по себе складываются в драматическую последовательность. «Бумеранг» — хороший кинематограф.

Однако по сравнению с этим фильмом, созданным талантливым мастером в условиях широких возможностей, предоставленных ему продюсером Луи де Рошемоном, большинство так называемых полудокументальных картин выглядит откровенной подделкой. В чем же их недостаток? В них отсутствует нечто весьма существенное для данного жанра — эпизодная форма сюжета. Ее подменяет самостоятельная фабула, которая как более или менее замкнутая единица оказывается непроницаемой для реальности кинокамеры; она пригодна скорее для театра, чем для экрана. В полудокументальных фильмах вымысел и факт сочетаются механически; точнее говоря, их фабула с ее четким смысловым рисунком неизбежно доминирует над документальными съемками. Поэтому фильм «Поиск», типичный для полудокументальных картин, не подымается выше уровня обычного игрового фильма с бесплатным приложением в виде некоторого количества документального материала.

Как бы ни подчеркивалось значение неинсценированных кадров в документальных частях подобного фильма, кадры эти никогда не выполняют сколько-нибудь значительной функции. Они отнюдь не

вплетаются в фабульное действие настолько, чтобы в фильме чувствовалось течение жизни, а остаются монтажными врезками, которые в лучшем случае свидетельствуют о попытке приспособить заданный сюжет к требованиям кинематографа. Документальные кадры, несомненно, вдыхают в фильм некоторую струю свежего воздуха и тем самым оживляют его, но вместе с тем контраст между ними и игровыми сценами может еще ярче выявить полное равнодушие к документальной правде в самом построении сюжета. Именно это имел в виду Флаэрти, утверждая, что «сюжеты, сфабрикованные в киностудии, нельзя перенести в естественную обстановку, потому что реальность среды непременно выявит их искусственность»[23].

341

Обрамление. Лишним доказательством того, что эпизодный сюжет кинематографичнее театрального, может служить прием, используемый в некоторых фильмах для маскировки явного несоответствия театрального сюжета специфике кино. Прием этот заключается в обрамлении действия театрального фильма сценами, способными отвлечь наше внимание от его сценической условности и даже выдать фильм за эпизодный. Обычно такую рамку образуют кадры, изображающие некую реально-жизненную ситуацию с тем, чтобы помещенное между ними основное действие фильма воспринималось как непосредственно вытекающее из этой ситуации. Например, экранизация пьесы «Идеальный муж» начинается снятыми в документальной манере кадрами Гайд-парка во всем его викторианском великолепии. Величественные дамы в роскошных выездах обмениваются приветствиями с гарцующими на конях элегантными мужчинами, и группы зажиточных лондонцев лениво ведут пустую беседу. Затем камера постепенно выделяет тех, в ком мы узнаем персонажей пьесы. Их окружение отступает, исчезая на дальнем плане, и тогда разыгрывается положенным ему путем действие пьесы Оскара Уайльда — типичной светской комедии. Фильм заканчивается так же, как начинался: на экране снова Гайд-парк с экипажами, всадниками и группами случайно повстречавшихся знакомых. Прием этот, естественно, рассчитан на то, чтобы у зрителя создалась иллюзия, будто сама комедия не театральное произведение, а, скорее, жизненный эпизод, происходящий в фешенебельной среде, показанной в начале фильма. Чтобы характеризовать эту комедию как эпизод, ее действие должно производить впечатление возникающего в потоке жизни светского общества и затем вновь растворяющегося в нем. Достигает ли этот прием такого магического эффекта? Чаще всего яркая театральность основной части фильма разрушает иллюзию, внушаемую зрителю документальной трактовкой обрамления.

Похожий прием использовал Лоренс Оливье в экранизации трагедии «Генрих V». Во вступительных кадрах фильма он показывает зал лондонского театра «Глобус» **во** времена Шекспира, наполненный зрителями, ожидающими поднятия занавеса; а когда кончается спектакль, режиссер добавляет финал, возвращающий нас к теме вступления. Ясно, что в данном случае обрамление рас-считано на то, чтобы спектакль воспринимался как эпизод повседневной жизни лондонцев, современников Шекспи-

ра. Такое построение фильма делает честь тонкости кинематографического чутья Лоренса Оливье, который, как бы заключая спектакль в скобки, пытается предотвратить впечатление условности фильма некоторой примесью реальности кинокамеры [24].

Примером обрамления противоположного характера может быть итальянский фильм «Неаполь — город миллионеров», повествующий в непринужденной манере о судьбах нескольких обитателей одной из густонаселенных улочек Неаполя перед минувшей войной, во время и после нее. Никто не поверил бы, что этот фильм с почти несвязанными между собой эпизодными единицами является экранизацией пьесы, если бы не его чисто театральное обрамление. В начале и в конце фильма два главных персонажа ведут разговор о неустойчивом положении дел в нашем мире, о том,' что ничто его не меняет—ни война, ни революции. Иными словами, они говорят то, что следует понимать как мораль фильма, и таким образом навязывают ему смысл, грозящий затмить богатство содержания самих кадров. Вот почему сцены обрамления вызывают досаду: они превращают фильм в иллюстрацию той идеи, которую он должен был выразить без их помощи. Из-за этих сцен фильм перестает быть кинематографическим средством общения — он становится иллюстрацией к морали.

Глава 15 Вопросы содержания

Три аспекта содержания

Теперь, когда мы определили типы форм сюжета, можно перейти к вопросу его содержания. Не удивительно, что этот важный вопрос уже не раз затрагивался в предыдущих главах, и читателю должно быть ясно, что не все виды содержания одинаково подходят для претворения системой выразительных средств кино. Поэтому мы можем принять на веру, что одни его виды более привлекательны для экрана, а другие менее.

Для начала мы разграничим три аспекта содержания сюжета. Во-первых, это его сфера: то есть охватывает ли данный сюжет сферу подлинной действительности или же уводит в область фантазии? Из

всего сказанного раньше читатель, очевидно, знает, что для фотографического фильма сфера, к которой относится его материал, имеет особое значение. Вторым аспектом содержания является материал сюжета; когда о фильме говорят, что он изображает психологический конфликт, военное приключение, случай убийства и т. п., или же просто относят фильм к какому-нибудь признанному жанру, как научно-фантастический, ковбойский (вестерн), музыкальный (мюзикл) и т. д., то имеют в виду именно этот аспект. Зависимость материала от изменений социальных и исторических

условий не позволяет систематически классифицировать его типы. И, наконец, одним из аспектов содержания являются главные мотивы, то есть ведущие линии сюжета, которые, правда, реализуются в материале, но ни в коей мере ему не тождественны. Так, например, ведущим мотивом военного фильма может быть раскрытие судеб отдельных людей в период войны, изображение бедствий, причиняемых войной всем группам населения, прославление героизма, призыв к взаимопониманию между народами и т. д.

Вопрос о первом из этих аспектов, то есть о сферах содержания, рассматривался в пятой главе, где выяснилось, что из-за свойственного природе кинематографа тяготения к подлинной физической реальности содержание, охватывающее сферу истории или фантазии, поддается успешной кинематографической трактовке лишь при определенных условиях. Поэтому здесь мы сможем ограничиться рассмотрением остальных двух аспектов содержания. В дальнейшем контексте термин «содержание» будет обозначать только его материал или мотивы, а иногда и то и другое. Для простоты и при отсутствии уточнений их следует понимать как аспекты содержания игровых фильмов, относящихся к сфере подлинной реальности.

Некинематографичное содержание

Как и в отношении форм сюжета, пожалуй, и анализ: содержания лучше начать с поисков его некинематографичных типов. Нашу задачу может облегчить краткое суммирование основных мыслей, высказанных по этому вопросу раньше. На протяжении всей книги усиленно подчеркивалось, что кинокадры материальных явлений как бы окружены каймой неуточненных значений, а также что благодаря своим психологическим соответствиям и ассоциативным смыслам они вполне способны втягивать нас в глубины духовной сферы. Следовательно, изображение внутреннего мира соответствует специфике кино постольку, поскольку смысл психологических процессов можно каким-то образом извлечь из кадров внешней физической реальности. Положение меняется, что также подчеркивалось раньше, если взаимосвязь между этими двумя мирами нашей жизненной действительности приобретает обратный характер. Как только элементы, составляющие

духовно-умственную реальность, получают в фильме некую самостоятельность, они становятся фактором, определяющим

содержание и последовательность кадров физической реальности; вместо того чтобы поток мыслей и переживаний вытекал из подтекста изображений, сам зрительный ряд принужден служить внешним выражением этого потока. И, наконец, читателю должно быть известно и то, что умственная реальность содержит особые компоненты, которые действительно должны доминировать над другими, иначе они вообще не могут быть представлены в фильме, гак как в физическом мире у них нет никаких соответствий.

Некинематографичное содержание подобно этим своеобразным компонентам умственной жизни. Такое содержание зритель неспособен понять, если оно не выражено своим собственным языком. Там, где возникает потребность в содержании этого типа, оно автоматически захватывает ведущее положение. Зрительные образы могут так или иначе указывать на его смысл, но они бессильны передать его иносказательно. Два варианта некинематографичного содержания определяются наиболее отчетливо—это отвлеченные рассуждения и трагическое.

Отвлеченные рассуждения.

Отвлеченные рассуждения, являющиеся скорее методом передачи процессов понятийного мышления, чем такой же психологической реальностью, как трагическое, сами по себе не могут быть ни, материалом, ни мотивом сюжета. Но, конечно, они способствуют уточнению характера того и другого. Здесь отвлеченные рассуждения могут интересовать нас только в той мере, в какой они оказываются фактически необходимым компонентом содержания сюжета. А они необходимы только тогда, когда в сюжете имеются мотивы, воспринимаемые зрителем только в их словесном изложении. Это становится очевидным, если сравнить фильм «Пигмалион» с самой пьесой Шоу. Ее основная идея раскрывается не в ситуациях пьесы и характерах, а, скорее, в доводах и контрдоводах, которыми обмениваются персонажи; однако в экранизации большая часть диалога опущена (по причинам, делающим честь тонкости кинематографического чутья ее авторов), в результате чего фильм совершенно не передает основную идею пьесы. Но, например, «Майор Барбара» — экранизация, более верная пьесе Бернарда Шоу и в меньшей мере принципам эстетики кино, чем «Пигмалион»,— изобилует умозрительными рас-

суждениями. Чаплин прибегает к ним в своих фильмах «Мсье Верду» и «Огни рампы» там, где ему нужно высказать мысли, поясняющие их мораль, которые не могут быть переданы иначе. Можно вспомнить и множество идеологически целенаправленных произведений документального кино, включая «дискуссионный» фильм Пола Рота «Мир изобилия», пропагандирующий идеи, неспособные дойти до сознания зрителя без помощи четко высказанных доводов. Понятийное мышление несомненно требует словесного выражения, но не только в этом кроется причина его некинематографичности. В седьмой главе мы убедились, что трудности, возникающие в связи с некинематографичностью диалога, в какой-то мере преодолимы. Достаточно лишить живое

слово его ведущей роли, чтобы оно перестало быть чистой помехой; тогда акцент переключается со смысла речи на содержание кинокадров или на материальные качества речи. Но в данном случае это невозможно. Ведь в диалоге, построенном в основном на умозрительных рассуждениях, важнее всего как раз его смысловое содержание — то есть доводы, разъясняющие какой-то значимый мотив сюжета. Следовательно, все построение сюжета держится на словах и их смысле. Если они смазаны в интересах кинематографичности, то главная мысль произведения остается невыраженной. В таком случае слова должны непременно играть ведущую роль. Отвлеченные рассуждения чужды экрану. Габриель Марсель, которому их несоответствие специфике кинематографа понятнее, чем кому-нибудь другому, пишет:

«Предположим... что я захотел бы вывести в качестве персонажа фильма профессора Сорбонны по кафедре истории философии. Конечно, я вполне мог бы предложить ему обсуждать доктрину Канта. Однако с точки зрения эстетики кино это было бы нелепостью. Почему же? Потому что зритель ходит в кино не затем, чтобы слушать толкование теорий». Марсель дополняет это замечание не менее категоричным суждением о приемах, которые все же позволяют приспособить действующее лицо такого уровня культуры к требованиям кино. «Совершенно ясно, что профессор истории философии может быть персонажем фильма, но лишь при определенных условиях или **же в** строго ограниченном аспекте. Акцент должен быть переключен на его манеру держаться — то есть на то, как **он** ходит, как садится, а в отношении речи — на его интонации и, пожалуй, мимику, но никоим образом не на содержание того, что он говорит».

347

Трагическое. Введение. Термин «трагическое» используется здесь в его строгом значении, которое лучше всего иллюстрирует трагизм образа Макбета у Шекспира или же Валленштейна у Шиллера. Правда, трагическими зачастую называют и страдания, причиняемые людям тяжкими обстоятельствами жизни или несчастливой судьбой. Но трагическое ли это на самом деле? Когда в фильме «Огни рампы» стареющий Кальверо, отвергая Терри против ее воли, жертвует своим счастьем ради того, что, возможно, ждет ее в дальнейшей жизни, его уход, одиночество и кончина скорее грустны, чем трагичны. Нет ничего общего с трагическим героем и у гангстера, предпочитающего умереть в схватке с полицией, чем быть пойманным и понести наказание.

Повествования с трагическим конфликтом могут, в смысле окружающей среды и персонажей, строиться на самом разном материале. Но какова бы ни была их тема, материал этот непременно используется для расширения конфликта до масштаба уникального события, психологической реальности огромной значимости. Если трагическое вообще реализуется, то только в форме ведущего мотива.

Эта особенность объясняет естественную близость темы трагического сюжету театрального типа, высшее достоинство которого, по прустовскому определению классической трагедии, заключается в том, чтобы сохранять только те образы, «что

облегчают понимание ее идеи». Как событие внутренней жизни трагическое предопределяет разработку сюжета в форме целого с идеей, причем чаще всего идеологически целенаправленной. А характерные черты трагического мотива окончательно доказывают, что он так же противоречит специфике фотографии или кино, как и понятийное мышление.

.Характерные черты.

Исключительный интерес к человеческим взаимоотношениям, а Трагизм — явление чисто человеческое. Поэтому в соответствующей его духу постановке неодушевленные предметы выступают не как участники действия, а лишь в качестве театральной бутафории, назначение которой сводится к тому, чтобы подтверждать душевно-психологическую драму и настраивать нас на ее лад. Все, что было сказано по этому поводу о театральных игровых фильмах, тем более верно в отношении фильмов, посвященных теме трагического: они автоматически возвращаются на пу-

348

та театра. В фильмах, построенных вокруг всепоглощающего психологического события, изобразительный материал не может быть организован иначе, как с целью отражения умственных процессов.

Оформление интерьеров неизменно отражает внутренний мир героев; освещение поддерживает соответствующее настроение; а когда человеческие страсти доходят до высшей точки, обычно разражается ненастье, как, например, в фильме «Грозовой перевал». Редко какая кинотрагедия обходится без символической бурной погоды. Мера, в которой реальность кинокамеры или то, что от нее остается, служит интересам ведущего трагического мотива, становится тем более очевидной при сравнении этих фильмов с теми, что охватывают своим повествованием поступки людей и физическую реальность их окружения. Железнодорожные шумы в «Короткой встрече» не должны, по замыслу авторов фильма, обозначать душевное волнение его героев; улицы в «Умберто Д.» живут своей самостоятельной жизнью; а мебель, лестницы и автомобили в немых комедиях «ведут себя» точно так же, как живые исполнители ролей.

Замкнутый мир вместо потока жизни. Трагический конфликт воплощается в замкнутом мире, управляемом мифическими верованиями, моральными принципами, политической концепцией или чем-либо подобным. Устанавливаемые ими зачастую нелогичные нормативы не только служат причиной самого конфликта, но и придают ему трагизм; из-за них он кажется и значительным и неизбежным. Трагедия предусматривает ограниченный, упорядоченный мир. А фильм? Ролан Калуа, один из немногих критиков, затрагивающих эту проблему, утверждает, что «на экране нет замкнутого мира, а есть только земля, деревья, небо, улицы и железные дороги, короче говоря — материя»[2]*. Поэтому трагическая смерть героя противоречит специфике выразительных средств

* В противовес мнению Калуа, как и моему собственному, Паркер Тайлер полагает, что кино, во всяком случае «творческое» кино, в сущности, не отличается от традиционных искусств и поэтому оно должно подчиняться тем же законам, каким подчиняется, скажем, живопись. Что же предписывают эти законы? Тайлер в статье «Чувство кино и чувство живописи» пишет, что «искусство... создается по

контрольным принципам замкнутого мира, в котором объясняются все возможные неясности и в котором рок отвергает случай, форма — бесформенность». Это совершенно верно. Но дело в том, что «на экране нет замкнутого мира».

349

фильма. Его смерть означает полный конец всему; с нею останавливается время. Совершенно ясно, что такое окончательное разрешение конфликта идет наперекор органической склонности кинокамеры к бесконечным блужданиям. В «Огнях рампы» Чаплин сознательно избежал подобного финала. Он закончил фильм кадром, возвращающим нас к потоку жизни: камера отъезжает от умирающего за кулисами Кальверо и направляется к Терри, которая танцует на сцене.

Исключение всего случайного. Трагическое не допускает случайного: ведь если бы судьба героя могла изменяться под влиянием неожиданных обстоятельств, его гибель была бы не роковым концом, а только случайностью. В трагедии случайные события допустимы только при условии, что они служат ее же целям; тогда случай выступает как невольный пособник рока, а не самостоятельный фактор. Однако такое приятие или, вернее, неприятие случайного, конечно же, идет вразрез с природой кинематографа. Это противоречие между кино и свойственной трагедии определенностью раскрывает тот же Калуа: «Кино подчеркивает... случайность человеческих взаимосвязей. Герои трагедии убивают друг друга только в своей среде; их, словно диких зверей, выводят на закрытую арену, чтобы они разрывали друг друга на части. На экране, как и на улице, прохожий может быть убит гангстером, потому что он случайно оказался на месте перестрелки, потому что в мире улицы нет порядка, там все движется и сталкивается» [3].

Что означает разница между героем и прохожим, ареной и улицей для кинематографичности трактовки материала, легко понять на примере романа Торнтона Уайлдера «Мост в Сан-Луи Рей», в котором улица представлена как своего рода арена. Рушится мост и при этом гибнут пять человек, однако история их жизней до момента катастрофы должна убедить нас в том, что это произошло с ними по воле провидения. Таким образом, катастрофа замыкается в ограниченном мирке. (То, что в данном случае он подчинен не року, а провидению, дела не меняет.) А разве само поворотное событие романа — обвал моста — не является в высшей степени кинематографичным зрелищем? Несомненно, но лишь при условии, что обвал задуман и представлен как несчастный случай в физической реальности; тогда кадры катастрофы были бы бесценным источником информации и содержали бы множество неуточненных значений. А экранизация, верно

350

претворяющая замысел романа Уайлдера, в котором несчастный случай должен восприниматься как карающая десница провидения, не позволит зрителю раскрыть потенциальное содержание самих кадров, поскольку он будет заранее подготовлен к их определенному осмыслению. В такой экранизации изображение обрушивающегося моста было бы перенесено из сферы кинематографичной тематики в

область метафизики, в которую погружен фильм, поставленный по роману «Моби Дик».

Невозможность образного претворения. Подобно отвлеченным рассуждениям, трагический мотив не имеет соответствий в физическом мире и поэтому не поддается даже приближенному пересказу в зрительных образах. Трагическое неуловимо в реальности кинокамеры. Как событие чисто психологического порядка, оно должно быть передано прямым, а не косвенным путем. А как же фильмы типа «Умберто Д.», сюжет которых, претворенный главным образом в зрительном ряде, все же несет в себе мотив трагического? В «Умберто Д.» таким мотивом являются, конечно, не унижения, переживаемые старым пенсионером из-за бедности, а, скорее, отчуждение, которым поражена вся его среда, —отчуждение, проявляющееся, например, в его отношении к Марии, несчастной девушке-служанке. Немногословный и естественный диалог помогает сообщить нам, что, несмотря на сочувствие друг другу, Мария и Умберто остаются замкнутыми в пределах собственной жизни, что они не в состоянии преодолеть захлестывающее их одиночество. И, конечно, привязанность Умберто к своей собаке порождена тем же одиночеством.

Но фактически тема отчуждения не притязает на главенство в содержании этого фильма; она затрагивается во многих сценах, но они представляют собой, скорее, «сырье» для трагедии, а не трагедию как таковую. Если бы Де Сика захотел построить на основе тех настроений и случаев, которыми он ограничивается, полноценную трагедию, фильм «Умберто Д.», несомненно, утратил бы свой эпизодный характер; он стал бы чисто театральным, Кинотрагедия много больше других вариантов этого жанра нуждается в фабуле, конкретизирующей содержание, непередаваемое кинематографичными средствами. Поэтому ее фабула должна быть независимой и отделимой от фильма; зрительные образы, помогающие ее развитию, должны облегчать, по выражению Пруста, «понимание ее идеи»; и там, где изображение оказывается бессиль-

ным, его должно подменять живое слово. Перенесение трагедии на экран влечет за собой переключение акцента от содержания кадров на идеи, привязанные к языковым средствам. Ссылаясь на трагедию Корнеля «Сид», Калуа замечает, что «для Химены—да и для нас—не имеет значения, видит ли она труп Дона Гормаса, а в кинофильме важнее всего, чтобы переживания вызывал зримый образ»[4].

Возможно ли в рамках кинотрагедии добиться того, чтобы изображение заставляло нас переживать? Во французской экранизации «Пасторальной симфонии» Андре Жида — произведения с культивированным псевдотрагическим сюжетом— камера подолгу задерживается на красивых горных пейзажах с явным намерением переключить наше внимание на содержание кадров фильма. Однако от этого драма Андре Жида не становится кинематографичной. Напротив, броская, пусть даже фотогеничная красивость натурных съемок лишь подчеркивает их никчемность в качестве композиционных элементов фильма. Такие кадры

выполняют чисто декоративную функцию. Смысловой центр «Пасторальной симфонии» лежит вне его зрительных образов.

Отступление: нетрагические финалы, в противоположность трагической смерти героя счастливый конец воспринимается нами с радостью и в то же время его подтекст, говорящий, что жизнь будет продолжаться, отвечает потребности кинематографа отображать безграничность реального мира. В знаменитом немом немецком фильме «Человек и ливрея» осуществлена интересная попытка сочетать оба типа концовки. Логически фильм заканчивается крушением мечты швейцара гостиницы и его полным унижением; но фактически конец иной: в дополнительном финале мы видим, как жалкий страдалец, разбогатев, вовсю наслаждается жизнью. Снится ли ему все это? Во всяком случае, сцены эти решены в фарсовой манере и, по-видимому, были задуманы как иронический намек на тогдашнее пристрастие голливудских режиссеров к счастливому концу — «хэппи энду». Но независимо от того, что имел в виду Мурнау, это все же незаурядная концовка: решенная хотя и грубовато, но бесспорно кинематографично, она выводит нас за рамки почти трагического финала, не лишая его реалистичности. (Несомненно, что образ швейцара отеля трагичен только в представлениях мира, на-

352

сквозь проникнутого авторитарными и милитаристскими воззрениями, того мира, который был неизменной темой немецкого кино догитлеровского периода[5].)

Форма сновидения не обязательна для счастливой концовки. Важно, чтобы конец фильма не был концом всего. Классическим примером такой незавершенности может быть повторяющийся из фильма в фильм последний кадр старых комедий Чаплина: он, в образе бродяги, уходит куда-то вдаль, и нам понятно, что его ничто не может сломить. И во всех фильмах итальянского неореализма, не посвященных теме войны, есть персонажи, которые в финале обретают новую радость жизни. Такой конец фильма не только отвергает законы трагедии, но он вообще несовместим с сюжетом театрального типа.

Незаурядным творческим интеллектом и внутренним тактом отмечен последний эпизод фильма «Умберто Д.», в котором Де Сике удалось — хотя все в этой очень сложной ситуации складывалось против него — осветить проблеском надежды, казалось бы, неотвратимую обреченность своего героя.

Дойдя до крайней точки, старый пенсионер Умберто не видит для себя иного выхода, кроме самоубийства; а так как его собака — такое же никому не нужное существо, как и он сам,— упорно хочет следовать за ним, Умберто ведет ее с собой на железнодорожный путь, пролегающий за общественным парком. Когда приближается поезд, испуганное животное начинает скулить и тявкать. Мы слышим, как старик произносит: «Нет», и видим, как он отступает назад, отказываясь от своего намерения ради единственного существа, связывающего его с живым миром. Но 'когда они возвращаются в парк, собака, обиженная непонятно враждебным поведением хозяина, не играет с ним, несмотря на все его старания. Словно отвергнутый любовник, Умберто улещивает ее с

настойчивостью, которая непременно должна зажечь в нем искру жизни. И действительно, когда ему наконец удается заставить собаку принять его в товарищи по игре, он выглядит почти счастливым, если к нему вообще применимо это понятие. Играя друг с другом, человек и собака уходят в глубь кадра, их фигуры становятся все меньше и меньше. Возможно, что они все же обречены и это только отсрочка? Что сулит им будущее, которое, как мы видим, открывается перед Умберто, предсказать невозможно.

Столь же не уточнен и финал фильма «Ночи Кабирии» Феллини. Когда Кабирия с разбитым сердцем идет по

ночному лесу, где компания молодежи, кружась возле нее с музыкой и танцами, создает атмосферу дионисийского празднества, мы не знаем, что ждет Кабирию в дальнейшем, но по перемене в выражении ее лица мы понимаем, что она будет продолжать свой путь, что ее история не кончена. Феллини сам говорит, что его фильмы никогда не завершаются; и больше того, он объясняет, почему он намеренно избегает развязок, обязательных в театральном сюжете: «Я считаю безнравственным... рассказывать историю с окончательной развязкой. Потому что тогда, когда вы даете ее на экране, вы сразу же отстраняете зрителей... Напротив, не поднося им счастливого конца на тарелочке, можно заставить их думать, можно лишить их самодовольной уверенности. Тогда им придется на ходить свои собственные решения»[6].

Сам по себе такой экзистенциалистский довод недостаточно убедителен. Мысль зрителя будирует не просто отсутствие заранее готовой развязки сюжета, его, скорее, «мобилизуют» черты характера и психологические качества, не имеющие предела, как стойкость Кабирии и сила духа Умберто, или такие процессы, как возмужание и. духовное пробуждение Джельсомины в «Дороге». Во многих незавершенных финалах, включая и те, что были в старых комедиях Чаплина, вероятно, кроется желание авторов фильма превознести силу сопротивления того, кто как будто слаб, но иногда все же обманывает свою злую судьбу. Поэтому в эпизодных фильмах этого типа подчеркиваются черты персонажей, характеризующие упорство, жизнестойкость и даже приспособляемость, являющиеся их оружием в непрестанной борьбе за существование. Несомненно, что интерес к ним отвечает свойственной кино склонности к отображению потока жизни, не говоря уже о том, что они связаны с одним из кинематографичных мотивов, к исследованию которых мы приступаем.

В связи с этим возникает проблема кинематографичного содержания. Практически большую часть умственной реальности можно изобразить кинематографично; даже понятийное мышление и трагическое может быть удачно использовано в виде интермедии. Однако кинематографичное содержание отличается тем, что оно особенно подходит для показа на экране. В отличие от некинематографичного содержания оно определяется не только в мотивах сюжета, но и в характере материала.

Материал. Кинематографичные объекты.

Содержание (в аспекте материала) отчетливо кинематографично тогда, когда в нем находят место элементы физической реальности, которые способна запечатлеть только кинокамера. В этом вопросе мы достаточно осведомлены, поскольку эти элементы фактически совпадают с кинематографичными объектами, подробно рассмотренными в третьей главе. Выяснения потребует лишь вопрос о роли, которую может играть этот материал в экранном повествовании.

Кинематографичные объекты, несомненно, являются ценным вкладом в содержание фильма, в котором они фигурируют. Но их доля в нем не всегда равна. В частности, весьма маловероятно, чтобы характер содержания фильма определяли объекты, снятые методом комбинированной съемки и другими чисто техническими приемами кино. Хотя в кинематографичных фильмах выразительные возможности мелких материальных явлений используются достаточно широко, содержание фильма вряд ли может исчерпываться ими. Нельзя рассчитывать и на то, чтобы неодушевленные предметы, мимолетные впечатления и видоизмененная реальность могли заполнить рекламную афишу фильма. Это относится и к изображениям, ломающим традиционные перспективы, и к тем, что отчуждают объекты, слишком знакомые, чтобы мы замечали их в жизни. Конечно, бывают и исключения. На протяжении всего фильма «Происшествие» мы видим субъективно измененную реальность — реальность в восприятии человека, охваченного паникой. В немом фильме Дрейера о Жанне д'Арк история рассказана главным образом в крупных планах, показывающих выражения лиц персонажей. Мир мелочей, связанных и не .связанных с человеком, привлекает многих режиссеров экспериментального направления; например, зрительный ряд фильма Стенли Брэкиджа «Любовный акт»» (1968) состоит почти исключительно из детальных планов. Впрочем, эти редкие исключения лишь подтверждают правило.

Иначе обстоит дело с другими видами кинематографичного материала, вроде еще тлеющего в нашей памяти прошлого или некоторых потрясающих нас явлений и событий. В отличие от мелочей, снятых крупным планом,

355

преходящих впечатлений и тому подобного они легко превращаются в основную тему фильма. Весьма популярны кинопостановки, воскрешающие викторианскую эпоху или годы, предшествовавшие первой мировой войне, а фильмам, центральным событием которых являются неистовства толпы и природные катастрофы, нет числа. Некоторые из этих тем повторяются настолько часто, что они образовали устойчивые жанры, получившие соответствующие названия. Теперь говорят, например, «танцевальные» фильмы, «фильмы ужасов» и т. д.

Ясно, однако, что факт использования кинематографичного материала сам по себе не определяет эстетической полноценности фильма. В этой же мере очевидно, что верность природе кино требует, чтобы изобразительный материал фильма сохранял свою самобытность. Отвечает ли фильм этому требованию, зависит не

только от кинематографичности его материала, но также от формы: сюжета и мотива, лежащего в его основе.

Связь с формами сюжета и мотивами. Несомненно, что все формы сюжета могут содержать кинематографичный материал, но нам известно и то, что разные типы повествований по-разному используют его в зрительном ряде. В то время как в рамках найденного и эпизодного сюжета смысл кинематографичного материала выявляется в полной мере, в сюжете театральном тот же материал не раскрывается, а, скорее, эксплуатируется. Уличные сцены, большие скопления людей и эпизоды в ночных ресторанах служат в театральных фильмах лишь для иллюстрации и подтверждения смысловых схем фабулы, выраженной достаточно отчетливо помимо содержания кадров. Этим объясняется тщетность всех попыток воспроизвести полную значимость кинематографичных объектов в рамках театрального сюжета. Как было доказано в двенадцатой главе, попытки этого хода зачастую приводят к вычурности изобразительного решения фильма, которая либо разрушает заданный рисунок сюжета, либо он сам в большой мере затмевает смысл изображений.

Однако не все традиционные поджанры театральной формы сюжета подавляют выразительность самого кинематографичного материала с равной силой. В этом отношении комедия менее «агрессивна», нежели трагедия. Комедия в каких-то пределах признает элемент случайности и вполне может допустить, чтобы неодушевленные

3**56**

предметы участвовали в действии наряду с актерами. Несмотря на это, жанр литературной комедии при перенесении на экран остается театральным, что легко обнаруживается при сравнении любой экранизации комедийной пьесы с кинокомедией, поставленной по оригинальному сценарию. Существует, конечно, и жанр мелодрамы. Сенсационные инциденты, которые акцентирует мелодрама, захватывают глубины физического мира, а им сопутствует фабула, обычно слишком рыхлая или слишком простая, чтобы мешать относительной самостоятельности компонентов фильма. Добавьте к этому пристрастие жанра мелодрамы к сильным эмоциям, а также к счастливому концу. Из всех театральных жанров мелодрама, пожалуй, больше других позволяет раскрыть содержание кинематографичного материала фильма.

До сих пор были рассмотрены только такие некинематографичные мотивы содержания, как трагическое и любая система взглядов или мышления, требующая понятийного изложения. Здесь нас интересуют только эти мотивы. Из того, что о них говорилось, следует, что, господствуя в фильмах, показывающих кинематографичный материал, они не позволяют ему сказать свое слово. В фильме, поставленном в стиле романа Уайлдера «Мост в Сан-Луи Рей», кадры обрушивающегося моста помогали бы претворить 'мысль о предначертанной божьей каре и поэтому не могли бы выразить идеи, содержащиеся в самих кадрах катастрофы. Некинематографичные мотивы насильственно подчиняют себе сосуществующий наряду с ними вполне кинематографичный материал.

Мотивы. Введение.

Определение. Мотивы содержания сюжета кинематографичны только при условии, что они отвечают тем или иным специфическим свойствам кино или сами возникают из этих свойств. Можно заранее сказать, что тема «Давид против Голиафа» кинематографична 'благодаря тому, что она раскрывает малое как средоточие огромной силы, и это позволяет толковать ее как разновидность крупного плана: кинематографичные мотивы своей близостью специфике кино переносят свойственные ей предпочтения на сферу смыслового содержания фильма.

Связь с формами сюжета и материалом. В характере связи кинематографичных мотивов и кинематографичного материала с театральной формой сюжета

357

наблюдается интересное различие. В любом театральном фильме кинематографичность материала неизбежно нейтрализуется, тогда как соответствующие мотивы не только сохраняют свои кинематографические качества, но иногда даже способны наделить ими весь фильм в целом, вопреки театральности его сюжета. Доказательства того, что мотивы оказываются в этом смысле более влиятельными и всепроникающими, чем материал, будут приведены несколько дальше.

С другой стороны, взаимосвязи между кинематографичными мотивами и некинематографичным материалом этому правилу не подчиняются. Представьте себе фильм с кинематографичным мотивом—например, таким, как розыск, — претворенным на материале, обусловливающем господство диалога. Вполне возможно, что благодаря силе влияния мотив розыска умерит некинематографичный эффект назойливых словесных высказываний. Но в равной мере возможно и то, что приоритет живого слова лишит процесс розыска присущей ему кинематографической привлекательности. Перевес того или другого зависит от их относительного объема в каждом отдельном случае.

Поток жизни.

Среди кинематографичных мотивов один занимает исключительное положение — это мотив потока жизни. Наиболее общий из всех возможных, он отличается от остальных тем, что обычно бывает не только мотивом. Как содержание фильма, поток жизни отвечает основной склонности природы кино. В некотором смысле он рождается самыми выразительными средствами фильма.

В качестве чистого и простого мотива поток жизни материализуется в фильмах, созданных с единственным. намерением отобразить то или иное проявление этого потока. По понятным причинам эти фильмы обычно документальны и нередко с отпечатком импрессионизма. Примерами могут быть «Дождь» Ивенса, «Берлин» Руттмана и «На улице» Суксдорфа. Судя по его же фильму «Люди в большом городе» и короткометражной ленте снятой в Кашмире, «Ветер и река», он явно одержим темой потока жизни. Нужно еще упомянуть Чезаре Дзаваттини, теоретика, выступающего за непосредственное отображение драматических эпизодов жизни нашей окружающей среды. (Хотя снятый им самим фильм «Любовь в большом городе» оказался малоубедительным.)

Видимо, список таких примеров можно значительно увеличить. Множество эпизодных фильмов, как и фильмов с найденными сюжетами, варьируют одну и ту же тему — «такова жизнь». «Слегка намеченные сюжеты» Флаэрти отображают или воскрешают образ жизни примитивных народностей; «Фарребик» Рукье повествует о повторяющемся из года в год кругообороте жизни семьи типичного французского фермера; «Умберто Д.» Де Сики вскрывает значение мелких событий и случайных обстоятельств, все теснее смыкающихся вокруг старого пенсионера, и т. д. Все эти фильмы отображают жизнь, в особенности будничную, как ряд непредвиденных событий или как процесс роста или же как то и другое (например, «Дорога» Феллини); и все эти фильмы показывают жизнейный материал из интереса к нему самому.
Однако при более пристальном рассмотрении обнаруживается, что тема «такова жизнь» не составляет всего содержания фильма. Обычно в фильмах, построенных на этом материале, имеются и другие мотивы. Так, в большинстве картин Флаэрти выражено его романтическое намерение собрать и сохранить для последующих поколений чистоту и величие образа жизни людей, еще не развращенных успехами цивилизации. В верном традициям неореализма фильме «Умберто Д.» Де Сика поднимает социальную проблему; показывая жалкую участь отставного чиновника, фильм разоблачает равнодушие правительства, обрекающего его на голодание. Что касается Феллини, то итальянские критики левого направления обвиняют его в уходе от тем неореализма и осуждают за то, что представляется им ересью, — то есть за использование неореалистического метода в большей мере для раскрытия духовного богатства индивида, чем для постановки социальных проблем[7].
Следовательно, как правило, фильмы, показывающие жизнь как она есть, содержат и более целенаправленные идеи. Заметьте, что такие идеи или мотивы — как, например, призыв к социальной справедливости у Де Сики, проблема человеческого одиночества у Феллини и т. п.— вполне могут быть нейтральными в смысле своих кинематографических достоинств. Разве мало театральных фильмов, посвященных той же проблеме отчуждения, которая лежит в основе «Дороги» или «Ночей Кабирии»? Важно, чтобы подобные идеи допускали симбиоз между ними и кинематографичным мотивом потока жизни. В таких сочетаниях поток этот несомненно продолжает ос-

таваться мотивом фильма: иначе проницаемость, позволяющая видеть этот поток сквозь ткань сюжета, не являлась бы непременным признаком эпизодного фильма. Но поток жизни выступает и в ином качестве. Всякий раз, когда осуществляется такой симбиоз, он становится в то же время основой ассоциируемых с ним мотивов — тем материалом, из которого они сплетены. Поток жизни — это одновременно и мотив и кинематографичный по своей внутренней сущности материал, или содержание. Фильмы, воплощающие идеи,

подсказанные таким содержанием, являются подлинными произведениями кино именно благодаря его мощному присутствию.

Все другие кинематографичные мотивы не столь объемны; их диапазон, видимо, почти так же ограничен, как диапазон трагического мотива или особых проблем, связанных с темой потока жизни. Число кинематографичных мотивов неопределенно; их отбор и формулировка зависят от разнообразных неконтролируемых факторов, например, от господствующих социальных или исторических условий. Поскольку кинематографичные мотивы исследовать невозможно, пожалуй, лучше всего попытаться выявить их общие характеристики путем более подробного рассмотрения одного или двух из них — скажем, таких, как розыск и Давид—Голиаф.

Розыск. *Близость фильму.*

Мотив розыска преступника, который еще в ранние годы кино (1908) использовался Жассетом в его серии фильмов о сыщике Нике Картере[8], близок природе кино во многих отношениях.

Во-первых, для того чтобы выследить преступника или : кого бы там ни было, сыщик должен искать вещественные улики, которые обычно не замечают окружающие. «По ногтям человека, — утверждает Шерлок Холмс, непревзойденный авторитет в вопросах раскрытий загадочных преступлений, — по рукаву пиджака, по башмакам, длине брюк... по любой из этих вещей можно судить о профессии человека. Почти непостижимо, как все это, вместе взятое, может не открыть глаза опытному сыщику, расследующему любое преступление»[9]. А это, конечно, означает, что в фильмах, построенных вокруг розыска преступника, интересы самого действия требуют показа физических явлений ради них самих. Чтобы привлечь внимание зрителя к таким кинематографичным объектам, часто возникает необходимость снимать их крупным планом.

Во-вторых, розыск всегда связан с элементом случай-

360

ного. Персонаж Эдгара По, профессиональный сыщик Дюпен, действует исходя из того, что «большая доля истины выявляется из как будто бы не относящегося к делу». И он рассуждает так: «История человеческих знаний... непрерывно доказывает, что наиболее ценными открытиями мы обязаны побочным и мелким случайностям... Случай признан как часть фундамента науки»[10]. Поэтому мотив розыска претворяется наиболее успешно в фильмах, создатели которых понимают особую кинематографическую выразительность случайного.

В-третьих, Дюпен сравнивает розыск преступника с научным исследованием; так же поступает Шерлок Холмс, для которого расследование преступления — это «наука дедукции и анализа» [п]. Соответственно, работа детектива имеет много общего с прикладным научным исследованием — факт, намеренно подчеркнутый в фильме «М» Фрица Ланга и «Дом на 92-й улице» де Рошахмона. Научным характером расследования преступления оправдывается внимание, которое фильмы на эту тему уделяют физическим деталям; он уже дерматолог, а не сыщик, когда, мысля как бы языком детальных планов, он сравнивает кожу человека с «монументальным фронтоном, свидетельствующим о мирной или бурной жизни, прожитой в

этом доме, и о телосложении его владельца» [12]. Но здесь еще важнее то, что такие фильмы способны отражать бесконечность научного поиска. Прослеживая цепь причин и следствий, они дают представление о безграничности мира физической реальности.

Таким образом, мотив розыска одинаково отвечает одной из склонностей природы фотографии и кино. Знаменательно, что в детективных фильмах, пожалуй, наиболее сильное впечатление производит напряженное ожидание, рождаемое самим выслеживанием преступника; когда его в конце концов обнаруживают, напряженность спадает и мы даже испытываем нечто вроде разочарования. Но, несмотря на это, поимка преступника в конце фильма жизненно важна для полноценности процесса расследования. Поэтому так странно пуст немой фильм Ф. Ланга «Шпион», в котором нет ничего, кроме процесса выслеживания. Одни шпионят за другими, и зритель скоро забывает, кто из них кто и что к чему. Как самоцель неоконченный процесс бессмыслен[13]. (Мэри Ситон в своей биографии Эйзенштейна рассказывает, что он любил читать детективные романы. Его «неутолимую страсть к ним вызывала не их поверхностная фабула, а

361

увлекательность процесса, который раскрывался для него». В этих романах его интересовала не столько дедукция и анализ, сколько работа того почти мистического сознания, с помощью которого из разрозненных улик собирается доказательство истины. В этом, может быть, есть какая-то доля правды. Разве Эдгар По не был мистиком? Расследование тайны преступления—это мирской вариант теологических размышлений.)

В-четвертых, процесс розыска непременно претворяется в форме погони, в которой сыщик преследует преступника. Но бывает и наоборот — что какому-то нарушителю закона, негодяю или, может быть, даже положительному персонажу удается перехитрить блюстителей порядка. В большинстве фильмов детективного жанра — вспомните хотя бы фильм «Третий человек» — содержится физический процесс погони. Тем самым! помимо кинематографичного мотива розыска фильм при — обретает еще одно ценное качество — этот мотив претворяется в сугубо кинематографичном материале.

Детективные фильмы Хичкока.

Альфред Хичкок, которому погоня кажется «пределом выразительности кинематографа», создал превосходный тип фильмов на тему раскрытия преступления. От других режиссеров, работающих в этом жанре, его отличает не только превосходное профессиональное мастерство, но прежде всего непревзойденно тонкое умение находить психофизические соответствия. Никто, кроме него, не -ориентируется так свободно в той туманной пограничной области сознания, в которой события внутреннего и внешнего мира перемежаются и сливаются воедино. Это означает, во-первых, что он отлично знает, каким образом можно заставить физические факты раскрыть свой подтекст. Хичкок буквально мыслит иносказательным языком выразительного материала окружающего нас мира. В 1937 году он высказал желание создать географический фильм с привнесением человеческого мотива, или же снять документальную

картину о дерби, или фильм на материале морского пожара [15]. Его предпочтительная склонность к той пограничной зоне, в которой -смыкаются импульсы тела и духа, позволяет проникать в глубины человеческой психики и отбирать там те элементы, смысл которых способен выразить жест, предмет одежды или мебели, звук или молчание. Его погони за преступником часто носят психологический характер, они разработаны на минимуме физических улик.
362

Несомненно, что фабула, типичная для фильмов Хичкока, не несет в себе ничего значительного. Он использует человеческие эмоции в качестве стимуляторов зрительского интереса, подчиняет конфликты и проблемы созданию напряженности действия и, в общем, либо вовсе не затрагивает серьезных вопросов, либо они не получают верного освещения. Несмотря на все свое восхищение Хичкоком, покойный Джеймс Эйджи находил, что его «Спасательное судно» — фильм неудачный, а «Зачарованный» — «разочаровывающий»; о фильме «Дело Пара-дайна» он заметил, что «Хичкок затратил массу .мастерства на массу пустяков» [16].
В связи с этим возникает любопытный вопрос. Способен ли вообще Хичкок обратиться к значительным сюжетам и по-прежнему вносить в них те ценные детали, которые стали фабричной маркой его детективных фильмов. Быть может, он предпочитает розыск, погони и сенсационные эффекты, чувствуя, что его творчество утратило 'бы своеобразие, если бы он подчинил его требованиям подлинно значительной фабулы? (Нет надобности повторять, что такие фабулы бесспорно поддаются кинематографичной интерпретации.) Мне лично кажется, что сама малозначительность сюжетов фильмов Хичкока неотделима от их впечатляющих достоинств. По его собственному объяснению, он обычно выбирает детективные истории потому, что ищет такие, которые больше других «подходят для кино» [17].

Детективные сюжеты удовлетворяют его в двух отношениях. Чрезвычайно напряженный процесс выслеживания преступника затрагивает область психофизических соответствий, что позволяет Хичкоку проявлять свое почти сверхъестественное умение улавливать взаимосвязи между настроениями людей и окружением, их душевными волнениями и внешним видом предметов.

Но еще важнее то, что как раз благодаря незначительности детективных сюжетов он может выделять на экране элементы доступной фотографированию реальности; ведь ему не приходится считаться с требованиями, которые непременно предъявляет режиссеру сюжет с более значительным идейным содержанием. Ему не нужно навязывать крупному плану ручных часов какую-то символическую функцию или вставлять сцену случайной встречи в поезде, чтобы восполнить или подкрепить некий заранее предусмотренный сюжетный ход, возможно даже чуждый выразительным средствам фильма. Кроме
363
того, Хичкок питает пристрастие к персонажам со странностями, вроде тех чудаков, что иногда встречаются нам в общественных местах или на домашних вечеринках. Таким образом, он строит кульминационные моменты своих фильмов на материальных

предметах и случайностях, не только указывающих на следы преступления и служащих уликами, помогающими раскрыть личность преступника, но еще и исполненных своей собственной, как внешней, так и внутренней жизни. Карусель вызывает мурашки на коже; «огненно-красный кончик сигары убийцы зловеще тлеет в затемненной квартире» [18];
исполнители эпизодических ролей похожи на тех участников уличных сцен в фильмах Д.-У. Гриффита, которых Эйзенштейн вспоминал через двадцать лет после того, как он их видел, — все эти остро впечатляющие моменты реальности кинокамеры обладают своей собственной индивидуальностью и очарованием; они будоражат наше воображение, настраивают его в лад с теми тайнами, которые они все еще наполовину хранят в себе. Правда, фильмам Хичкока недостает более глубоких мыслей, но они содержат множество по-настоящему занимательных, хотя и схематичных, сюжетов.

Поиски правды. На первый взгляд фильм Куросавы «Расёмон» выглядит 'как изысканный детективный рассказ, представленный в обстановке средневековой Японии. В чаще леса бандит подстерегает самурая, путешествующего с женой; воспламененный красотой женщины, бандит нападает на ее мужа, сбивает его с ног, связывает и насильно овладевает ею. Позже самурая находят убитым на месте нападения. Но все это относится к прошлому. В фильме «Расёмон». (обрамляющий сюжет которого здесь можно опустить) даны в ретроспективе—или, точнее говоря, показаны по ходу дознания—все события, приведшие к убийству самурая, если он действительно был убит. Историю случая в лесу рассказывают последовательно три ее участника и дровосек, выдающий себя за очевидца; каждая версия изображена в безыскусной манере с точки зрения соответствующего рассказчика. Бандит бахвалится, что он убил мужа женщины в честном поединке на мечах. Она заявляет, что сама заколола мужа в состоянии умственного потрясения. А покойный самурай, дающий показания; устами медиума, утверждает, что он совершил над собой харакири. Дровосек, со своей стороны, подтверждает рассказ бандита, лишь с той разницей, что, по его сло-

вам, бандит варварски убил воина по просьбе его бесстыдной жены. В целом это выглядит так, как будто противоречивые рассказы собраны с целью воссоздать точную картину совершенного в лесу преступления. Однако личность убийцы так и не выясняется; в фильме не сделана попытка извлечь истину из этих четырех версий.

Однако действительно ли главным мотивом фильма «Расёмон» является процесс поиска правды? По блестящему толкованию Паркера Тайлера, вопрос о личности преступника в фильме вообще не ставится. «Расёмон», доказывает Тайлер, произведение искусства, а не детективный фильм а ля Хичкок. Это попытка показать, что люди, потрясенные содеянным или пережитым злом, прежде всего стараются восстановить свое моральное достоинство; что они, сознательно или несознательно, подтасовывают свои показания в личных сокровенных интересах; и что эти интересы побуждают каждого из них приписывать себе героическую роль в

трагедии, разыгравшейся при его участии. По словам Тайлера, «в глубинах памяти каждого персонажа фильма «Расёмон» картина происшедшего в чаще леса воссоздается в соответствии с его идеалом собственного нравственного облика»[19]. (Читатель не может не заметить, что толкование Тайлера не охватывает всего повествования; оно обходит образ дровосека и смысл его показаний.)

Черты традиционного искусства не могут автоматически характеризовать «Расёмон» как хороший кинофильм. Напротив, чаще всего фильмы этого типа являются гибридами, подчиненными разным эстетическим принципам, как, например, экранизации Шекспира Лоренсом Оливье. Так почему же мы видим в «Расёмоне» полноценное произведение кино, а не просто результат формотворческого замысла, претворенного смешанными средствами? Потому что «Расёмон», как нам и показалось на первый взгляд, относится к детективному жанру. Первые впечатления редко бывают необоснованными. В сюжете фильма «Расёмон» тема расследования использована для создания напряженности действия, точно так же как ее использует в своих фильмах Хичкок. Хотя в японском фильме тайна не поддается раскрытию с помощью правды фактов, он все же построен в форме детективного рассказа, посвященного обнаружению скрытых материальных улик. Поэтому кадры изображения играют в нем чрезвычайно важную роль.

Как ни странно, нам нисколько не надоедает почти

365

полное повторение тех же событий; напротив, наши глаза прикованы к экрану в упорном желании заметить все расхождения и совпадения между последовательными версиями драмы. Что-то, может быть, удастся обнаружить по выражению лица! Как бы не упустить какую-нибудь важную, хотя и мелкую, подробность! Когда дровосек, за которым камера следует по пятам, медленно бредет по лесу, мы смотрим эту затянутую и абсолютно лишенную событий сцену с сосредоточенностью, вряд ли возможной в тех случаях, когда назначение подобной сцены сводится к тому, чтобы она придавала некоторую кинематографичность, в сущности, театральному фильму. В качестве физических улик все эти кадры сохраняют свойственную им смысловую неопределенность; они принуждают нас исследовать их содержание; мы воспринимаем их скорее как элементы тщательного дознания, чем как частицы повествования с заранее придуманными смысловыми схемами и идейным центром. Само дознание напоминает научное исследование тем, что оно не имеет конца. И это ощущение бесконечности подтверждает кинематографичность темы расследования преступления. (Как справедливо отмечает Рудольф Арн-хейм, «Расёмон» кинематографичен еще и потому, что в разработке его сюжета нашла свое отражение специфическая способность кинокамеры видеть объект с разных точек зрения[20].)

У читателя может возникнуть вопрос, не затуманивает ли увлечение процессом расследования высокую идею фильма «Расёмон»? Но какова бы ни была эта идея, в фильме настоятельно подчеркнута важность ее раскрытия; зрителю отчетливо дают понять, что фильм не достигнет своей цели, если его интерес не выйдет за пределы буквального воссоздания обстоятельств преступ-

ления. По мере того как на экране проходит одна версия за другой, зритель, все больше убеждающийся в разительных противоречиях между ними, невольно осознает, что всевозможные попытки получить достоверные показания свидетелей тщетны из-за личных качеств действующих лиц и характера происшедших событий. Таким образом, мысль зрителя направляется к истинам, которые не связаны с правдой фактов. Теперь представьте себе на одно мгновение, что эти истины и не должны были раскрыться в содержании данного детективного сюжета; что они занимали центральное место в содержании фильма с самого начала и поэтому определяли отбор

366

и порядок кадров так же, как, например, истины, которые Жан Кокто пытается иллюстрировать кадрами своего фильма «Кровь поэта». В таком случае они были бы навязаны фильму, а не выражены им. Так же и «Расёмон» был бы в каком-то смысле значительным художественным достижением, но не воспринимался бы как произведение кино, созданное его собственными выразительными средствами.

Фильм «Расёмон» может служить показателем силы влияния кинематографичного мотива расследования. Вообще говоря, этот мотив часто выручает фильмы, которые без него могли бы свернуть на путь ложно понятой художественности. Например, кинематографическая привлекательность фильма «Гражданин Кейн» исходит из того, что правда, заложенная в самом ядре фильма, раскрывается в процессе поиска. Эта правда — то есть причина того, что человек, принадлежащий к рангу вершителей судеб нашего мира, в сущности жалок и несчастен, — не задана в начале фильма и не вездесуща; ее ищут; она складывается из разбросанных частичных доказательств, которые так и не способны раскрыть ее до последнего момента. Только в самом конце фильма последняя, случайно обнаруженная вещественная улика дает ответ на вопрос, которым был мотивирован поиск.

В фильме Ингмара Бергмана «Земляничная поляна» Виктор Шёстром (что за великолепный актер!) в образе старого врача ищет в прошлом причины своего одиночества и полного отсутствия человеческого тепла вокруг себя. Он пересматривает былое в сновидениях. И, по мере того, как ему приходится вновь переживать, каким он был раньше и что он сделал, или, напротив, не сделал, становится ясно, что вина его в том, что он убил чувство любви в себе и в тех, кто предлагал ему свою любовь. Выступая одновременно в роли следователя и обвиняемого, он находит истоки окружающей его пустоты в своей душевной лени и эгоизме. Кинематографические достоинства этого мучительного и искупительного самоанализа усиливаются тем, что они представлены как процесс, возникший в потоке жизни. Вызванные весьма важным для старого врача событием, дремотные видения, в которых он ищет ответа на свои вопросы, органически вплетены в его текущую жизнь; они наполняют ее, влияют на нее. Правда, сновидение, в котором происходит собственно суд, решено неудачно — слишком

условно и нарочито, но, несмотря на это, фильм в целом отображает свободный поток слабо взаимосвязанных воспоминаний о прошедшем и случайностей настоящего, составляющих жизненную действительность. Как эпизод в жизни главного персонажа, фильм «Земляничная поляна» не имеет начала, а его финал не является концом всего. Жизнь старика течет по-прежнему, хотя смерть, может быть, и не за горами.

Давид — Голиаф. Близость фильму.

Естественная близость стародавнего мотива «Давид против Голиафа» фильму объясняется аналогией, напрашивающейся между «победой того, кто кажется слабым, над тем, кто кажется сильным»[21] и обычным для кино крупным планом. Укрупняя мелкое, камера позволяет увидеть в нем фантастические формы, которые мы не замечаем или не можем увидеть простым глазом. Заполняя экраны, они завораживают зрителя, открывают ему тайны строения листа или энергии, скрытой в куске ткани. Любой крупный план намекает на то, что мелкое далеко не незначительно, что по силе оно может сравняться, а то и превзойти крупные предметы и события, сразу бросающиеся в глаза*. В этом заключается мораль библейской истории о Давиде, сразившем Голиафа камнем из пращи. Она доказывает, что прямого соотношения между размером и силой не существует, что, напротив, то, что выглядит малым и слабым, часто превосходит показную мощь. Вот почему этот мотив кинематографичен. Он соответствует крупному плану или, вернее, распространяет диапазон возможности укрупнения на сферу значительных проблем и ценностей.

Бродяга и ему подобные. В «Пилигриме» бродяга Чарли выдает себя за священника, и ему поневоле приходится читать проповедь о Давиде и Голиафе. Чаплин разыгрывает ее в виде пантомимы, исполняя обе роли — маленького Давида и его гигантского противника. В этом изумительном сольном номере, показывающем библейский прототип бродяги Чарли, раскрывается главная тема всех фильмов с его участием. Разве фигура бродяги не тот же Давид? И разве мы не видим эту фи-

* Та же идея нашла свое классическое выражение в знаменитом «Предисловии» Адальберта Штифтера к его «Пестрым камням

гуру, как будто под микроскопом? Экранный образ маленького бродяги—это как бы длительный крупный план, отображающий его страхи и мечтания, его застенчивость и изворотливость, его невзгоды и удачи. Чаплин наделяет технику крупного плана глубоким человеческим смыслом. Пожалуй, наиболее впечатляющей чертой образа бродяги является его поистине неискоренимая жизнестойкость перед лицом Голиафа наших дней; сила жизни, воплощенная в образе маленького бродяги, вызывает в памяти фильмы о росте растений с кадрами, снятыми приемом ускорения (цейтрафером), в которых мы видим, как нежные побеги пробиваются сквозь почву. Эта черта позволяет обнаружить общность между старыми комедиями Чаплина и некоторыми героями «фильмов итальянского неореализма. Кабирия и Умберто Д. похожи на бродягу Чарли тем, что они также совмещают в себе

уязвимость с жизнестойкостью. Каждый из этих персонажей как будто покоряется тем силам, с которыми ему приходится сталкиваться, и все же ему удается выжить и пережить их.

Правда, бродяга Чарли и Микки Маус — его ближайший родственник в рисованном фильме — давно стали достоянием прошлого, но мотив, который они воплощали, время от времени снова возникает на экране. Кстати, это подтверждает, что они исчезли не по причинам социологического характера, вроде изменений в общественной атмосфере, которые произошли в тридцатые годы, и соответствующих перемен во вкусах широкого зрителя. Вероятно, надо искать для этого другие, более прямые объяснения. Например, оба экранных персонажа могли быть отвергнуты самими режиссерами Чаплином и Диснеем из-за новых творческих замыслов, отчего изменились и планы кинопромышленности. Своеобразное претворение образа маленького Давида представляет собой, например, типичный герой ковбойских фильмов, неизменно изображаемый как человек, который легко может стать жертвой неких злодеев. Алая Лэдд, играющий Шейна в одноименном фильме, выглядит жалкой фигурой среди бандитов, находящихся в баре, а Джеймс Стюарт в фильме «Дестри снова в седле» даже, не носит при себе пистолета. И в фильме «Ровно в полдень» все говорит о том, что шериф, сам заваривший смертоубийственную драку, должен погибнуть. Однако всякий раз, когда действие вестерна достигает кульминации, эти потенциальные жертвы проявляют себя как

великолепные борцы за справедливость. А кара, которую благодаря им непременно несут превосходящие силы зла, придает более высокий смысл извечной экранной привлекательности погони, скачущих лошадей и дальних планов горных кряжей и равнин. Как и популярный мотив розыска, тема «Давид-Голиаф» способна вдохнуть кинематографическую жизнь в театральные фильмы. Примером может быть фильм «Юный Уинслоу». В этой экранизации нет ни малейшей попытки превратить ее литературный источник — одноименную театральную пьесу — в подлинный фильм. Для доказательства достаточно привести любой пример откровенной театральности фильма, хотя бы тот, что в нем не показана финальная и решающая сцена судебяого заседания, — о его благоприятном для героя фильма результате мы узнаем из уст старой экономки. Это освященный веками театральный прием, предусматривающий, чтобы о победе или поражении в битве, которую нельзя представить на сцене, заинтересованные лица узнавали из рассказов очевидца. Таким образом, кинозритель лишается удовольствия, на которое он вправе был рассчитывать. И, несмотря на блестящую игру актеров, он был бы полностью разочарован, если бы дело не спасало само содержание спектакля, разыгрываемого на экране: в нем маленький Давид — юный Уинслоу — снова побеждает гиганта Голиафа — Британское адмиралтейство и общественное мнение. Привлекательность этого кинематографичного мотива усиливают также имеющиеся в действии пьесы элементы расследования—мотива не менее кинематографичного. Поэтому зритель склонен забыть о театральности построения фильма из-за тех его моментов, которые

вызывают в нем подлинно кинематографические переживания. Благодаря своему прекрасному содержанию пьеса «Юный Уинслоу» вполне поддается экранизации.

ЭПИЛОГ

Кино в наше время*

Настала пора продолжить нить той мысли, которую мы оборвали в конце девятой главы. Там мы пришли к заключению, что кинозритель грезит не на всем протяжении фильма; в связи с этим, естественно, возникает вопрос о том, как он воспринимает смысл фильма. Хотя вопрос этот касался непосредственно темы девятой главы, его рассмотрение не стоило продолжать там, где это было в некотором отношении преждевременным. Только теперь, после того как мы закончили исследование внутренней механики фильма, у нас возникла возможность и даже необходимость уяснить себе этот практически самый главный вопрос: чем же ценен опыт, приобретаемый нами посредством кино?

Примат внутренней жизни

Несомненно, что большую часть материала, который поражает и волнует кинозрителя, составляют картины внешнего мира. И этот примат зримого неразрывно свя-

* Глава печатается с некоторыми сокращениями.—*Прим. ред.*

зан с невниманием к тому, что мы обычно считаем важным. Впечатляемость сцен, добавленных при экранизации пьесы «Пигмалион», в которых режиссер, пренебрегая ее моралью, сосредоточивает интерес на мелких случайностях, намного превышает некоторые моменты блестящего диалога — его заглушают пустяки.

С точки зрения эстетики кино некоторое ослабление значительности главной мысли пьесы является лишь достоинством ее экранизации. Придерживаясь внешней оболочки вещей, фильм как бы становится самим собой.

Можно было думать, что тем самым фильмы отвлекают зрителя от самого существенного в его жизни. Именно на этом основании Поль Валери не признает кино. В его представлении кино — это «внешняя память, наделенная механическим совершенством». И он обвиняет фильмы в том, что они побуждают нас подражать манерам

населяющих экран призраков — тому, как они улыбаются, как убивают или размышляют. «Какой же смысл остается в этих действиях и эмоциях, взаимосвязи и монотонные вариации которых я вижу на экране. Я теряю вкус к жизни, потому что жизнь уже не означает ничего другого, кроме как походить на них. Я знаю будущее наизусть»'. Стало быть, по мнению Валери, показывая лишь внешние стороны внутренней жизни человека, кино почти принуждает нас копировать первые и отказаться от последней. Жизнь исчерпывается внешними проявлениями и подражанием и тем самым теряет своеобразие — единственное, из-за чего стоило бы жить. Как неизбежный результат возникает скука*. Иными словами, Валери убежден, что исключительная привязанность кино к внешнему миру отвлекает нас от всего умственного, что его тяготение к материальным фактам мешает нам жить духовной жизнью — ее душит наша полная погруженность в экранное изображение внешней жизни. Кстати, Валери не единственный писатель, выдвигающим подобные доводы. Жорж Дюамель тоже сетует на то что кинокартины не дают ему думать, о чем ему хочется

~"

*Несмотря на столь суровый приговор кинематографу, сама Валери тонко ощущает поток материальной жизни, что очевидно, например, в его прелестном описании улиц и каналов Амстердама. Он понимает и то, что зримые формы нельзя постичь полностью, если не отбросить значения, обычно служащие для их распознавания; а сама идея постижения зримых форм ради них самих представляется ему довольно привлекательной

«подменяют собой мои мысли»[2], и ближе к нашим дням Никола Кьяромонте упрекает фотографию и кино в том, что они заставляют нас «смотреть на мир абсолютно со стороны». Или, по его же выражению, «глаз камеры предлагает нам невероятную вещь: мир, дезинфицированный от сознания»[3].

Однако подобные утверждения имели бы почву только при условии, что верования, идеи и нравственные ценности, составляющие нашу внутреннюю жизнь, сохраняли бы и сегодня то же господствующее положение, какое они занимали в прошлом, и вследствие этого были бы не менее самоочевидны, мощны и реальны, чем события внешнего материального мира — источника впечатляющей силы

кино. Тогда мы были бы вправе обвинять кинематограф в том, что он отчуждает нас от высших из доступных нам целей. Но так ли обстоит дело? Можно ли действительно утверждать, что отношения между внутренним миром и физической реальностью остаются одинаковыми во все времена? Фактически за последние три или четыре столетия они претерпели глубокие изменения. Здесь представляют особый интерес два таких изменения: во-первых, ослабление власти общих верований над человеческим разумом и, во-вторых, неуклонный рост престижа науки. Заметьте, что эти два взаимосвязанных процесса — уже фигурировавшие в девятой главе в качестве факторов, обусловливающих наши представления о «жизни как таковой»,— решительно опровергают доводы Валери. Когда верования теряют свою силу, человеку нелегко найти пищу для духовной жизни;

поэтому ее примат, на котором настаивает Валери, остается пустым звуком. И наоборот, когда под влиянием науки материальные компоненты нашего мира приобретают большую силу, тогда предпочтение, отдаваемое им в фильмах, пожалуй, правомернее, чем ему кажется. Быть может, вопреки мнению Валери, прямой и короткий путь к неуловимому содержанию внутренней жизни, постоянное присутствие которой он принимает безоговорочно, вообще не существует? Быть может, путь к нему, если он все же есть, лежит через постижение внешней оболочки реальности? Быть может, кино — это ворота во внутренний мир, а не тупик или дорога в сторону?

Однако с ответами на эти вопросы придется повременить. Разрешите начать с самого начала — с описания интеллектуального ландшафта современного человека.

373

Интеллектуальный ландшафт

«Руины древних верований». Начиная с девятнадцатого века практически все выдающиеся мыслители, независимо от различия их методов и воззрений, сходятся на том, ' что некогда широко распространенные верования — те, которые человек впитывал всем своим существом — и которые охватывали жизнь в ее целом, — неуклонно теряют свою силу. Все они не только признают самый этот факт, но и говорят о нем с убежденностью, явно обоснованной внутренним ощущением, как будто эту ломку ограничительных норм они чувствуют всем своим телом.

Достаточно будет привести лишь несколько высказываний на эту тему, первых, что приходят на ум. Ницше, каким он предстает в своем труде «Человеческое, слишком человеческое», убежден, что религия отжила свой век и что уже «никогда горизонт жизни и культуры не будет ограничен религией»[4]. Впрочем, более поздний Ницше делает попытку восстановить ее угасающие силы,) предлагая заменить отвергнутое христианство религией антихриста. А разве Конт, объявив религию достоянием прошлого, не предложил сразу же принять вместо нее культ разума? (Le roi est mort! Vive le roi! *) То, что бездоказательно постулирует Ницше, Уайтхед излагает в стиле врача, изучающего температурную карту больного. «Средняя

кривая отмечает устойчивое снижение религиозного тонуса»[5] — читаем мы там, где говорится об ослаблении влияния религии на европейскую цивилизацию. Фрейд со своих позиций рассматривает это явление как обнадеживающий симптом. Он называет религию универсальной иллюзией человечества и, нимало не смущаясь, сравнивает ее с детским неврозом. «Исходя из этой концепции, можно предсказать, что отход от религии должен с роковой неизбежностью произойти в процессе роста и что сейчас мы находимся как раз в его средней стадии»[6].

А Маркс и его приверженцы рассматривали религию как часть идеологической надстройки, которая неизбежно рухнет с уничтожением классового господства.

Когда религия теряет свою силу, обычно ослабевают и общепринятые представления в таких смежных «мир-

Король умер, да здравствует король! *(франц.).—Прим. пер.*

ских» областях, как нравственные устои и обычаи. Многие мыслители убеждены в том, что культурные традиции вообще приходят в упадок; что у нас уже нет безоговорочно признаваемых духовных ценностей и нормативных принципов.

Перспективы. Человек в западном обществе идеологически бесприютен. Характерные черты нашей интеллектуальной жизни можно вкратце определить термином «абстрактность», под которым подразумевается абстрагированная манера восприятия мира и самих себя людьми различного общественного положения и профессиональной принадлежности. Нас не только окружают «руины древних верований», но мы живем среди них, имея в лучшем случае туманное представление о вещах в целом. Виновен в этом огромный размах науки. По мере ослабления «религиозного тонуса» упорно усиливается тонус научный. Могло ли быть иначе? Наука является главным источником технологического прогресса, источником неиссякаемого потока открытий и изобретений, которые влияют на нашу жизнь во всех, даже самых глухих уголках и изменяют ее с постоянно нарастающей скоростью. Можно без преувеличения сказать, что мы ощущаем размах науки на каждом шагу или же всякий раз, когда благодаря науке мы можем не делать этого шага. Не удивительно, что столь продуктивные методы в столь широком применении накладывают отпечаток на сознание людей даже там, где наука не имеет непосредственной власти над ними. Сознаем мы это или нет, наше общее отношение к действительности обусловлено теми же принципами, из которых исходит наука.

Среди них выделяется принцип абстрактности. Большинство наук не оперирует объектами обычного опыта, а абстрагирует из него некоторые элементы, подвергаемые затем различным процессам исследования. Таким образом, эти объекты лишаются тех качеств, которые придают им «все их своеобразие, убедительность и ценность» [7]. Естественные науки идут в этом направлении дальше других. Они концентрируют внимание на неизмеримых элементах или единицах, отбирая преимущественно материальные; изолируют их и пытаются обнаружить схемы из регулярного поведения и

взаимосвязей, стремясь к математически точному определению любой закономерности. Если верно, что единицы, допускающие количественную обработку, более абстрактны, чем те,

что еще сохраняют признаки объектов, из которых **они** извлечены, тогда есть основания говорить о тенденции к большей абстрактности и в самих научных исследованиях. Например, социальные науки, материал которых как будто оправдывает или, вернее, даже требует качественной оценки фактов, имеют тенденцию пренебрегать этой оценкой ради количественной, выявляющей пригодные для анализа закономерности (подчас совершенно не относящиеся к теме); иными словами, эти науки стремятся к статусу точных наук, а те, в свою очередь, — к дальнейшей математизации тех незначительных следов реальности, с которыми им еще приходится иметь дело.
По мере того как научно-исследовательские операции становятся все более и более эзотерическими, приобретают все более скрытую форму, присущая им абстрактность не может не влиять на наш склад мышления. Одним из главных каналов подобного влияния, конечно, является механизация. Непомерные успехи техники породили армию специалистов, поставляющих и обслуживающих те многочисленные механизмы и устройства, без которых немыслима современная цивилизация. Основная часть этой продукции может быть использована для разных целей, как разумных, так и неразумных; механизмы сами по себе понятны только в терминах определенных абстракций; сама сущность всех этих механизмов совпадает с их функцией.
Специалиста технического профиля более интересуют средства и функции, чем цели и формы существования. Такой склад ума притупляет его восприимчивость к проблемам, ценностям и вещам, с которыми он сталкивается в процессе жизни; то есть он склонен осмысливать их абстрактно, методом, более соответствующим его занятиям, связанным с техникой и механикой. Наш век часто называют «технологическим». В этом есть некоторая правда, если судить по постоянному притоку в наш язык новых технических терминов. По всей вероятности, они составляют большой процент тех слов, что непрестанно включаются в нашу повседневную речь. Слова — это проводники мысли; поэтому видное место, занимаемое технической терминологией в наших бытовых разговорах, свидетельствует о широком распространении мышления, свойственного техническому специалисту.
Другой подход к сфере духовного можно было бы назвать «релятивистским». По мере роста мобильности

нашего общества и масштабов потока информации, поступление которой значительно облегчено многочисленными средствами связи, люди начинают сознавать, что все можно рассматривать не только под одним углом зрения и что их образ жизни не единственный достойный признания. В результате их вера в абсолютные ценности оказывается подорванной, кроме того, расширение собственного горизонта побуждает людей сравнивать различные взгляды и прогнозы на будущее, которые им упорно навязывают. Кстати, гуманитарные науки, видимо, тоже склоняются к предпочтению

метода широких сравнений, число сравнительных научных исследований в таких областях, как религия, антропология и социология, охватывающих различные 'социальные группы общества, культуры, неизменно растет.

Художники умеют чувствовать и раскрывать такие психологические состояния, о которых остальные смертные имеют лишь туманное представление.

Опыт и его материал

«Блеск заходящего солнца».

Ограничить свою, почти вынужденную склонность 'к абстракциям мы, очевидно, сможем, только возвратив объектам качества, придающие им, по словам Дьюи, «своеобразие и ценность». Лекарством от абстрактности, в которую мы впадаем под влиянием науки, является познание, основанное на опыте,— познание вещей в их конкретности. Первым увидел нашу ситуацию в этом свете Уайтхед, и он соответственно прокомментировал ее, обвиняя современное общество в потворстве тенденциям к абстрактному мышлению и настаивая на необходимости его конкретизации: «...когда знаешь все о солнце, все об атмосфере и все о вращении земли—можно все же не знать, что такое «блеск заходящего солнца». Ничто не заменяет непосредственного восприятия конкретных качеств вещи в ее реальности. Нам нужен конкретный факт, сосредоточивающий наше внимание на том, что относится к ее достоинствам».
А что же способно удовлетворить эту потребность? По-моему, — продолжает Уайтхед, — искусство и эстетическое воспитание. Однако речь идет о настолько широком понимании искусства, что мне даже не хотелось бы его так называть. Творение искусства — это особый об-

разец, а мы нуждаемся в обогащении обычных навыков эстетического восприятия»[8]. Уайтхед несомненно прав, когда он так усиленно подчеркивает эстетический характер опытного познания. Восприятие «конкретного факта» предполагает одновременно и отчуждение и активное участие в нем; чтобы выявилась его конкретность, факт должен постигаться теми же путями, какие ведут к наслаждению предметами искусства и к самому художественному творчеству.

Уайтхед доказывает эту необходимость на примере многочисленных аспектов фабрики, «таких, как машинное оборудование, коллектив работников, социальная функция обслуживания населения...» и т.д. Вместо того чтобы рассматривать фабрику в терминологии экономических абстракций, как это принято обычно, мы должны научиться оценивать все ее достоинства и потенциальные возможности. «Нам нужно выработать навык постижения такого организма во всей его комплексности» [9]. Термин «комплексность», пожалуй, не совсем удачен. Познавая какой-нибудь объект на опыте, мы не только расширяем свои представления о его разнообразных качествах, но и

как бы вбираем его в себя, чтобы постичь его бытие и динамику изнутри, — происходит как бы нечто вроде переливания крови. Знать обычаи и типические реакции народа чужой страны и реально почувствовать, чем он дышит, — разные вещи. (Этим, кстати, объясняются и сложности популярного в наши дни культурного обмена, предполагающего улучшение «взаимопонимания».) А возьмите наше отношение к большому городу: геометрическая планировка улиц Нью-Йорка — широко известный факт, но он приобретает конкретность, только если мы осознаем, например, что все поперечные улицы уходят в никуда.

Следовательно, нам необходимо не прикасаться к реальности лишь кончиками пальцев, а крепко обнимать ее и обмениваться с ней рукопожатиями. Из-за насущной потребности в конкретизации специалисты техники часто склонны к забавной форме одушевления: они приписывают человеческие капризы мотору, с которым им приходится иметь дело. Однако реальности или миры реальности различны, а наша ситуация такова, что не все они одинаково доступны нам. Какая же из них готова уступить нашим чувствам? Ответ ясен — своим опытом мы можем познать только ту реальность, которая еще находится в пределах нашего достижения.

378

Реальность в пределах достижения.

Все творчество Пруста покоится на убеждении, что цельных людей не существует в природе и что человека невозможно узнать до конца потому, что, пока мы пытаемся восполнить наше первоначальное впечатление о нем, он сам претерпевает изменения[10]. Кроме того, модернистский роман утверждает «распад последовательности внешних событий»[11]. Эрих Ауэрбах иллюстрирует это явление на отрывке из романа Вирджинии Вулф «К свету маяка»: «Здесь имеет место как раз то, что пытались реализовать авторы во всех произведениях этого рода... — то есть выделить побочные события, использовать их не для претворения запланированной последовательности действия, а ради них самих»[12]. Как неизбежный результат этого намерения случайные происшествия, рассказанные ради интереса к ним самим, не складывают в «целое с идеей». Или, как пишет Ауэрбах, «почти для всех этих романов обычна туманность, причудливая неуточнимость смысла... символика, не поддающаяся толкованию»[13]. (Приблизительно то же самое можно сказать о любом фильме Феллини[14].) Мир, изображаемый в таком произведении, простирается от спорадических интеллектуальных представлений до разбросанных материальных событий. Это поток

духовно-умственной жизни, который затрагивает и мир физической реальности, однако не показывает его отдельно.[15]

Но если 'мы хотим избавиться от одолевающей нас абстрактности, мы должны сосредоточить свое внимание прежде всего на материальном, которое наука сумела высвободить от всего остального. Абстракции науки и техники обусловливают наше мышление весьма успешно, и все они отсылают нас к физическим явлениям, одновременно с этим отвлекая нас от их качеств. Поэтому нам так важно постичь именно эти заданные и все же незаданные явления в их конкретности. Основным познавательным материалом «эстетического восприятия» является физический мир со всем тем,

что он нам способен сказать. Нельзя надеяться, что нам удастся «обнять» реальность, если мы при этом не проникнем глубоко в ее самые нижние пласты.

Физическая реальность как владение фильма.

Но как получить доступ к этим нижним пластам? Одно несомненно — установлению контакта с ними значительно способствуют фотография и кино. И то и другое не только

изолирует физические факты, но и достигает своих наивысших успехов в их изображении. Прав Льюис Мэм-форд, отмечающий уникальную способность фотографии верно отображать «сложные взаимосвязанные аспекты нашего современного окружения» [!6]. А там, где кончается область фотографии, вступает гораздо более емкий кинематограф. Порожденные наукой и техникой, они со-временны во всех смыслах этого слова; не удивительно, что и фотография и кино как-то связаны с нашими пристрастиями и потребностями, вытекающими из общей ситуации. Связь между кино и одной из таких потребностей обнаружил тот же Мэмфорд; по его мнению, фильмы способны выполнять весьма насущную задачу — по-могать нам в постижении и оценке качеств материальных объектов (или, как он предпочитает называть их, «организмов»): «Хотя кинематографическое творчество сознательно не преследует этой цели, фильмы дарят 'нам мир взаимопроникающих и противодействующих организмов: и это позволяет судить об этом мире с большей степенью «конкретности»[17].

Впрочем, это не все. Запечатлевая и исследуя физическую реальность, кино показывает нам мир, прежде не виденный — мир, столь же неуловимый, как и похищенное письмо в рассказе Эдгара По, которое никто не может найти, потому что оно у всех под рукой. Речь идет, конечно, не о каких-либо научных открытиях, не связанных непосредственно с нашей повседневной жизнью, а только о самом нашем физическом окружении. Может показаться странным, что мы до сих пор почти не видели улиц, человеческих лиц, вокзалов и тому подобного—то есть того, что находится перед нашими глазами.

Кинематограф позволяет нам увидеть то, что мы не видели и, пожалуй, даже не могли видеть до его изобретения. Фильмы успешно помогают нам открывать материальный мир с его психофизическими соответствиями. Своими попытками постичь его через объектив кинокамеры мы буквально выводим этот мир из состояния небытия. И мы легко постигаем его, потому что нашему восприятию свойственна фрагментарность. Кино можно определить как средство, специально приспособленное для восстановления прав физической реальности. Благодаря экранному изображению мы впервые полу-чили возможность уносить в своей памяти предметы и случаи, составляющие поток материальной жизни.

Моменты **повседневной жизни.**

Кинозритель смотрит на экранные образы в состоянии, похожем на сон. Это позволяет предполагать, что он воспринимает физическую реальность в ее конкретности; точнее говоря, что он воспринимает поток случайных событий, разрозненные предметы, незнакомые формы. В кинотеатрах, восклицает Мишель Дард, «все мы чувствуем себя братьями и ядовитых растений и гальки...» [18]. Из-за того что фильмы уделяют много места физическим подробностям, а также из-за падения власти идеологии наше сознание, со свойственной ему фрагментарностью, непременно должно воспринимать скорее «мелкие моменты материальной жизни, чем целое» (Балаш). Но ведь материальная жизнь должна быть неотъемлемой частью различных областей жизни. Возникает вопрос, относятся ли эти «мелкие моменты», столь привлекательные для нас на экране, к какой-то определенной сфере жизни?

В игровых фильмах подобные мелочи являются элементами сюжетов, могущих принадлежать к любой доступной нашему воображению сфере. Игровой сюжет может воссоздавать прошлое, воплощать фантастическое, поддерживать какое-то убеждение, изображать личный конфликт, необычайное приключение и все, что угодно. Рассмотрим любой из таких элементов игрового фильма. Несомненно, что по замыслу он должен помогать развитию сюжетного действия, но кроме того или даже прежде всего он весьма выразителен и просто как отдельный момент видимой реальности, как бы окруженной бахромой неуточненных зримых смыслов. И в таком" качестве он освобождается от связи с тем конфликтом, убеждением, приключением, на котором сосредоточен сюжет фильма в целом. Лицо на экране способно приковать наш интерес неповторимым выражением страха или радости независимо от событий, мотивирующих эти' чувства. Улица, служащая фоном для сцены ссоры или любовного свидания героев фильма, может выступить на первый план и произвести упоительное впечатление.

Это означает, что и улица и лицо открывают нам картину мира, который значительно обширнее мира, охваченного сюжетом, изложению которого они способствуют. Они как бы уводят нас под надстройку чисто сюжетного содержания фильма, в жизнь, состоящую из моментов, доступных нашему непосредственному наблюдению, повседневных, как рождение и смерть, как улыбка или «трепет листьев на ветру». Конечно, все, что слу-

381

чается в каждый из этих моментов, по словам Эриха Ауэрбаха, «затрагивает нечто сугубо личное для переживающих этот момент индивидов, но по той же причине он затрагивает и нечто элементарное и общее для всех людей. Такой случайный момент относительно независим от тех противоречивых и неустойчивых порядков, из-за которых люди вступают в борьбу и приходят в отчаяние; как момент повседневности, он проходит под всеми ними, вне их влияния [19]. Хотя это зоркое наблюдение. Ауэрбаха относится к современному роману, оно не менее справедливо и в применении к фильму — если исключить то незначительное в данном контексте обстоятельство, что элементы романа охватывают сферу умственной жизни путями, недоступными кинематографу.

Заметьте, что, упоминая между прочим о «повседневной жизни», Ауэрбах дает нам в руки важный ключ. Мелкие случайности, касающиеся чего-то общего для вас, для меня и для .всего человечества, можно действительно отнести к моментам повседневности — этой подоснове всех других видов реальности. Повседневность — весьма существенная сфера жизни. Если мы на мгновение отбросим наши сознательные убеждения, идейные цели, чрезвычайные обстоятельства и т. п., то у нас все же остаются горести и радости, ссоры и праздники, нужды и стремления, которыми отмечена наша обыденная жизнь. Порожденные привычками и микроскопически малыми взаимодействиями, они образуют эластичную ткань, медленно изменяющуюся и способную выдерживать войны, эпидемии, землетрясения, революции... Вот эту ткань повседневной жизни, структура которой различна в зависимости от страны, народа и времени, обычно исследуют фильмы. Поэтому они не только помогают нам увидеть и понять материальный мир, но и расширяют его во всех направлениях. Кино фактически делает весь земной шар нашим родным домом.

Это было признано еще в ранние дни кинематографа. В 1920 году немецкий критик Герман Г. Шефауэр предсказал, что с помощью фильма человек «будет знать нашу планету как собственный дом, хотя возможно, что он так никогда и не выберется за пределы своей деревушки»[20]. Свыше тридцати лет спустя примерно ту же мысль высказал Габриель Марсель. Он приписывает фильмам, в частности документальным, способность углублять и сближать «нашу связь с земным шаром — нашим местожительством». «И я бы сказал, — добавляет

он, — что мне, которому всегда надоедает видеть привычное — то есть то, что я практически уже не вижу, — эта своеобразная способность кино кажется буквально спасительной (salvatrice)»[21].

Материальные свидетельства. Знакомя нас с окружающим миром, фильмы показывают явления, которые, как и вещественные доказательства, представляемые в судебном процессе, могут иметь важные последствия. Кино ставит нас лицом к лицу с тем, чего мы обычно страшимся. Зачастую оно провоцирует нас на сопоставление реально-жизненных событий, показываемых на экране, с нашими привычными представлениями о них.

Голова Медузы. Из школьной программы мы знаем греческий миф о Горгоне-Медузе, деве с торчащими зубами и высунутым языком, при одном взгляде на ужасный лик которой люди и животные превращались в камень. Поэтому Афина, подстрекая Персея убить Медузу, предупреждала его, чтобы он смотрел не в лицо чудовищу, а только на его отражение в подаренном ею щите. Последовав совету Афины, Персей отсек голову Медузы серпом, которым его снабдил Гермес[22].

Мораль этого мифа заключается, конечно, в том, что мы не видим ужасов и не можем смотреть на них, потому что нас парализует слепой страх; чтобы узнать обличье ужасного, мы должны посмотреть на изображение, являющееся его точным

воспроизведением. Такое изображение не имеет ничего общего с вдохновенной интерпретацией невиданных ужасов художником, оно носит характер зеркального отражения. Но из всех существующих средств выражения только кино отражает природу, как в зеркале. Поэтому только фильмы могут показать нам изображение зрелища, которое привело бы нас в оцепенение, доведись нам столкнуться с ним в реальной жизни. Киноэкран и есть отполированный щит Афины.

Впрочем, это не все, о чем говорит нам миф о Горгоне-Медузе. Он также наводит нас на мысль, что изображения на экране или на щите являются лишь средством достижения какой-то цели; они должны дать зрителю возможность, или если понимать шире, то и побудить его обезглавить отраженные в них чудовища. Множество ужасов в фильмах о войне зачастую преследуют именно эту цель. Достигается ли она? В мифе обезглавливание Горгоны-Медузы не положило конца ее силе. Афина под-

383

весила ее страшную голову к своей нагрудной броне, чтобы наводить ужас на врагов. Персей, видевший только отражение чудовища, не сумел его уничтожить.

Итак, возникает вопрос, стоит ли вообще искать в кадрах ужасов некие открытые намерения или неопределенные цели. Вспомните «Кровь животных», документальный фильм Жоржа Франжю о парижских бойнях: лужи крови растекаются по полу, когда происходит методический убой лошади и коровы; механическая пила разделывает еще теплящиеся жизнью туши животных; и тот непостижимый кадр телячьих голов, композиционно .напоминающий сельские идиллии, дышащий покоем геометрического орнамента. Нелепо было бы думать, что эти невыносимо страшные кадры должны проповедовать благо вегетарианства; но вряд ли можно усмотреть в них и намерение удовлетворить некое тайное влечение к зрелищам убийства живых существ.

Зеркальные отражения ужасов являются самоцелью. В этом качестве они принуждают нас увидеть и унести в своей памяти подлинное лицо того, что слишком ужасно, чтобы мы могли вынести подобное зрелище в натуре. Когда мы видим и, значит, воспринимаем на опыте ряды телячьих голов или груды трупов жертв лагерей; уничтожения в фильмах о зверствах фашизма, мы срываем с этих ужасов покровы нашего панического страха и впечатлительного воображения, не позволявшего нам смотреть на них. Такой опыт освободителен, поскольку мы нарушаем весьма строгое табу. Пожалуй, наивысшая доблесть Персея была не в том, что он отрубил голову Медузы, а в том, что он преодолел свои страхи и взглянул на ее отражение в щите. И разве не этот смелый поступок дал ему возможность обезглавить чудовище?

Сопоставления. *Подтверждающие изображения.*

Фильмы или части фильмов, в которых зримый материальный мир побуждает нас сопоставить свои представления о нем с тем, что мы видим на экране, могут либо подтверждать эти представления, либо вскрывать их ошибочность. Первая возможность интересует нас

меньше, потому что подлинное подтверждение встречается редко. Как правило, подтверждающие кадры служат не для удостоверения правильности нашего представления о действительности, они должны убедить нас принять ее экранное изображение. Вспомните восторженные толпы, приветствующие Гитлера в нацистских фильмах,

384

поразительные религиозные чудеса в «Десяти заповедях» Сесиля де Миля и т. п. (Каким все же несравненным мастером зрелищ—увы, показных—был де Миль!)

Но все эти доказательства сфабрикованы. Они заставляют поверить, а не дают увидеть собственными глазами. Иногда в подобные сцены включается какой-то стереотипный кадр, символизирующий общий дух, — например, крупный план, снятый с контровым подсвечиванием, так, чтобы волосы и лицо окаймляла светлая линия, намек на ореол. Назначение такого кадра — скорее приукрасить содержание сцены, нежели раскрыть ее реальность. Всякий раз, когда зрительные образы подчинены этой задаче, можно быть почти уверенным, что фильм проповедует какой-то культ или ратует за конформизм. Остается добавить, что не все подтверждающие изображения лишены всякой достоверности. В фильме «Дневник сельского священника» лицо героя достаточно убедительно подтверждает страшную реальность его религиозности, его душевных переживаний.

Разоблачения. Наиболее интересны, конечно, не так подтверждающие изображения, как те, что способны опрокинуть наши представления о физической реальности. Когда реальное содержание кадра сопоставляется с нашим ошибочным пониманием того, что мы видим, тогда все доказательства нашей ошибки должны быть предъявлены только в самом зрительном ряде. А поскольку в этом случае важна как раз их документальность, сопоставления этого типа бесспорно кинематографичны; фактически специфика системы выразительных средств кино проявляется в них так же непосредственно, как в отображении потока материальной жизни. Не удивительно, что в большинстве фильмов можно увидеть много подобных сопоставлений. В немой комедии, где они использовались для комического эффекта, их осуществляли на основе технических свойств кинематографа. В сцене на пароходе из чаплиновского фильма «Иммигрант» пассажир, которого мы видим со спины и который по всем внешним признакам как будто страдает от приступа морской болезни, на самом деле удит рыбу, что обнаруживается тогда, когда камера показывает его с противоположной стороны; перемена съемочной точки выявляет истинную ситуацию. Этот прием стал стандартным — последующий кадр рассеивает ошибочное представление, намеренно внушаемое предыдущими. Применяют ли его для комического эффекта или же

385

для критического пересмотра суждений — принцип один и тот же. Первым, кто использовал разоблачительные возможности камеры, был, как и следовало ожидать, Д.-У. Гриффит. Он понимал, что его задача — «заставить вас видеть» и что для этого нужно не только

отображать окружающий мир, но и разоблачать предвзятость воззрений. В его фильмах времен первой мировой войны есть сцена в «Сломанных побегах», в которой он монтажно стыкует кадры благородного и скромного лица китайца — героя фильма — с крупными планами двух миссионеров, чьи лица источают елейное ханжество. Противопоставляя мифу о превосходстве белой расы ту реальную действительность, в которой он широко распространен, Гриффит разоблачает его как ничем не оправданный предрассудок.
Приемом, предложенным Гриффитом, фильмы часто вскрывают язвы социального неравенства и развенчивают порождающие его идеологии. Бела Балаш, обнаруживший у кино «глубоко заложенную тенденцию... к разоблачению и демаскировке», оценивает как вершину киноискусства фильмы, созданные Эйзенштейном и Пудовкиным, за множество сопоставлений этого типа[23].

Нужно ли говорить, что практически такие как бы раскрытия реального мира иногда оказываются только навязанной кадрам концепцией? Однако возможности фальсификации документального материала кино, как и общественного мнения, ограничены; какая-то правда непременно бросается в глаза. Например, в фильме «Конец Санкт-Петербурга» сами кадры, в которых крестьянский парень идет мимо колонн, украшающих дворцы столицы, сразу же выявляют связь между архитектурным великолепием и деспотизмом самодержавия.

Социальная критика средствами кинокамеры характерна не только для советского кино. Джон Форд в фильме «Гроздья гнева» обнажает картину мытарств разорившихся фермеров, разъезжающих по стране в поисках работы, а Жан Виго в фильме «По поводу Ниццы» клеймит пустоту жизни богатых бездельников, показывая ее отдельные моменты. Наиболее значителен в этом плане «Дом инвалидов» Жоржа Франжю, документальный фильм, снятый по заказу французского правительства. На первый взгляд он — не что иное, как кинохроника экскурсии туристов по историческому зданию; экскурсоводы, старые инвалиды войны, водят их от одного экспоната к другому, разглагольствуя о Наполео-

не, о рыцарях в доспехах и о победоносных сражениях. Однако их заученные фразы искусно сопоставлены с кадрами, содержание которых переосмысливает слова так, что в целом фильм звучит как обличение милитаризма и безвкусного культа героев.
Иногда раскрытие подлинного смысла физической реальности подчинено желанию прорвать пелену условностей. Эрих фон Штрогейм в «Алчности» и в других своих фильмах заставляет кинокамеру подолгу останавливаться на грубейших проявлениях жизни — навеем, что гноится под поверхностным лоском цивилизации. В «Мсье Верду» Чаплина, фильме, изобилующем разоблачительными сопоставлениями, общий план озера с лодкой как будто воплощает мечту о покое и счастье во вкусе уличного фотографа; однако последующий средний план лодки с Чаплином — Верду, готовым вот-вот прикончить свою очередную жертву, развеивает эту мечту. Значит, вглядевшись поближе, можно увидеть, что за идиллией таится ужас. Ту же мысль несет в себе фильм

Франжю о бойнях, в котором повседневный процесс представлен в весьма мрачных тонах.
У таких разоблачений есть одна общая черта с подлинно кинематографичными мотивами: сила их влияния так .велика, что само их присутствие в фильме, даже если он в остальном театрален, придает ему некоторую кинематографичность. Несомненно, что «Седьмая печать» Ингмара Бергмана, в сущности, мистическая пьеса, однако лежащие в ее основе средневековые религиозные представления и суеверия непрерывно ставятся под вопрос пытливым умом рыцаря и откровенным скептицизмом его оруженосца: оба персонажа рассуждают вполне здраво. В результате их мирские сомнения, противопоставленные основной мысли пьесы, в какой-то мере примиряют фильм с законами киноискусства.

Снизу вверх. Все сказанное до сих пор относилось к элементам или моментам физической реальности, показанным на экране. Но даже наиболее содержательные кадры материальной действительности мы практически не только воспринимаем всеми чувствами, но и испытываем потребность учесть то, что они говорят нам в ситуации, связанной со всем нашим 'бытием. Мишель Дарц утверждал: «Извлекая образы материального мира из хаоса вещей, кино прежде, чем погрузить их в хаос нашей души, вздымает в ней большие волны вроде тех,

что образует на водной поверхности тонущий камень»[24].
Большие волны, поднятые в нашей душе, выносят на берег идеи, предлагающие возможное осмысление тех вещей, которые мы полностью восприняли своими чувствами. Фильмы, удовлетворяющие нашу потребность в таком осмыслении, вполне могут подыматься до высот идеологической сферы. Но если эти фильмы верны специфике кино, то они, конечно, не исходят из заранее готовой идеи и не опускаются вниз, к материальному миру,, чтобы с его помощью претворить эту идею; напротив, подлинно кинематографическое творчество начинается с исследования физических фактов и направляется вверх к какой-то проблеме или убеждению. Кино, можно сказать, мыслит материалистически; оно идет от «низа» к «верху». Значение его природной склонности к этому направлению трудно переоценить. Именно в ней видит разницу между кино и традиционным искусством крупный историк искусств Эрвин Панофски: «Творческий процесс всех более ранних изобразительных искусств подтверждает, в большей или меньшей степени, идеалистическое представление о мире. Произведения искусства зарождаются на .вершине и завершаются на дне; их началом служит идея, которую предстоит отобразить в бесформенном материале, а не предметы, составляющие физический мир... Кинофильмы, и только они одни, отдают должное тому материалистическому толкованию вселенной, которым, независимо от того, нравится это нам или нет, проникнута современная цивилизация»[25].

Следовательно, если произведения кино вообще подводят нас к идеям, то не к тем абстрактным идеям, что приходят дорогами, проложенными в пустоте, а к тем, что пробиваются сквозь толщу

вещей. В то время как театральный зритель смотрит спектакль, воздействующий прежде всего на его разум и только через него на чувства, кинозритель неспособен задавать себе вопросы и искать на них ответы, если фильм не поглощает его физиологически. «Кино,— по словам Люсьена Сева,— ...требует от зрителя новой формы активности: оно требует, чтобы его проницательное зрение воспринимало фильм, идя от телесного к духовному»[26]. Шарль Декейкелейр пишет о том же движении вверх с пониманием всего, что с этим связано: «Если чувства оказывают влияние на нашу духовную жизнь, то кино, обогащая нас количеством и качеством чувственных восприятий, становится ее мощным стимулятором»[27].
388

«Семья человеческая».

Какова же эта духовная жизнь? Хотя идеи, которые в процессе прохождения снизу вверх выявляются в фильмах, лежат за пределами темы настоящей книги, два замечания по их поводу все же кажутся мне уместными для некоторой полноты картины. Начнем с того, что до сих пор все попытки установить среди подобных идей некую иерархию оказывались тщетными. Но из 'множества кинематографических идей одна все **же** заслуживает особого внимания, как идея, отражающая и утверждающая факт сближения народов мира.

Зримое отображение человечества 'на пути к этой цели остается задачей фотографических средств выражения; только они в состоянии запечатлеть материальные аспекты общности каждодневной жизни людей во многих местах нашей планеты. Не случайно идея «Семьи человеческой» родилась в голове прирожденного фотографа. И одна из причин всемирного успеха выставки Эдварда Стейхена кроется в том, что она состоит из фотографий — то есть изображений, удостоверяющих подлинность своего содержания. Сама фотографическая природа кинематографа предназначила его для дальнейшего развития этой темы. В некоторых фильмах она уже фактически присутствует. Так, «Мир без конца» Пола Рота и Бэзила Райта показывает сходные моменты жизни народов Мексики и Сиама, и показывает их тем более убедительно оттого, что признает сегодняшние границы процесса уравнивания: еще стоит полуразрушенная церковь и древний Будда на обочине шоссе словно размышляет о скорости движения грузовых автомашин.

Вспоминается и фильм Сатьяджита Рея «Непобежденный». «Фильм «Непобежденный» кажется мне замечательным потому,— пишет один читатель редактору киноотдела «Нью-Йорк таймс»,— что в нем ты видишь происходящее в далекой стране, видишь лица экзотической красоты и все же чувствуешь, что то же самое происходит ежедневно где-нибудь|*в* Манхэттене, Бруклине или Бронксе».

При всем разнообразии содержания идей, предлагаемых фильмами, все они пронизывают преходящую физическую реальность и прожигают ее насквозь. Однако я снова повторяю, что проблема их целенаправленности не входит в задачу настоящего исследования.